

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Filología Española III



EL HÉROE EN LA NARRATIVA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Juan Manuel López Mourelle

Bajo la dirección de la doctora

Milagros Arizmendi Martínez

Madrid, 2004

ISBN: 978-84-669-2205-0

©Juan Manuel López Mourelle, 2001

EL HÉROE EN LA NARRATIVA DE ÁLVARO CUNQUEIRO

JUAN MANUEL LÓPEZ MOURELLE

PONENTE: PFRA. D^{ña}. MILAGROS ARIZMENDI MARTÍNEZ

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA III
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

INTRODUCCIÓN

En 1959 Álvaro Cunqueiro (1911-1981) recibía el Premio Nacional de la Crítica por su versión al castellano de *Las crónicas del Sochantre*. Diez años más tarde sería su novela *Un hombre que se parecía a Orestes* la galardonada con el Premio Nadal. Sin embargo, y a pesar de ser reconocida con dos premios tan importantes, la obra del escritor mindoniense no fue suficientemente valorada en su época, debido a la pobreza y limitación de horizontes de los escasos esfuerzos críticos que suscitó entre sus contemporáneos. No militar en las corrientes creativas en boga podía suponer el ostracismo o la incompreensión de autores y libros, y la literatura de Cunqueiro no consiguió permanecer al margen de esa criba selectiva y fue tachada de “escapista”, simplemente porque no cumplía las expectativas de las pautas socio-culturales o socio-políticas del momento. Los primeros trabajos críticos sobre el autor, más orientados en clasificar, elogiar o, por el contrario, en descalificar su obra por no atenerse a los cauces ortodoxos del realismo o/existencialismo vigente, no consiguieron más que subrayar algunos aspectos de su creación, pero en ningún caso acercarnos a su sentido último. Se destacó la fragmentación estructural de la narrativa cunqueiriana, su tendencia a fusionar géneros dispares, su constante referencia a motivos, episodios y nombres míticos, su ludismo etc. Pero no sería hasta después del fallecimiento del mindoniense cuando su obra, prolija como pocas si la consideramos en conjunto pues, además de sus novelas y relatos, alrededor de veinticinco mil artículos periodísticos aguardan todavía una exhaustiva compilación; comenzó a ser justamente valorada. A partir de entonces los trabajos críticos que fueron apareciendo, a veces con un marcado carácter revisionista frente a la estrechez de miras de sus predecesores, y, aunque todavía carentes de una visión totalizadora, fueron arrojando paulatinamente alguna luz sobre las técnicas narrativas del mindoniense.

En torno a 1991, año en el que se celebró el décimo aniversario de la muerte de Cunqueiro con diferentes congresos, aparecieron estudios de singular valía, como los de González Millán (1991) o Anxo Tañrío (1981), que no sólo esclarecen con detalle la originalidad y relevancia de las técnicas del autor, sino que además procuran relacionarlas en un plano semántico.

Otras obras de reciente aparición, como las de Rodríguez Vega o Spitzmesser, aunque abordan la narrativa del autor con planteamientos muy interesantes, no pretenden ofrecernos un sentido global y unitario, sino más bien ahondar en aspectos concretos; de

manera que, hasta el momento, no se ha publicado ningún trabajo que se proponga superar esa visión parcelaria.

El propósito de esta tesis doctoral es precisamente el de cubrir ese espacio, relacionando los diferentes planos de estudio de la narrativa del indonés a través de un elemento común, la figura del héroe, para llegar a conclusiones que faciliten una comprensión integradora de una narrativa de tan singular riqueza.

A lo largo de la Historia de la Literatura, la figura del héroe ha estado sujeta a múltiples revisiones, derivadas del sentir y la sensibilidad de cada momento histórico y, como es lógico, del contenido que la literatura de cada una de esas etapas pretendiese ofrecer al lector, ya fuese con la intención de moralizar, aleccionar, mostrar, guiar o tan sólo entretener. En este sentido, la literatura, el lector y el concepto de héroe evolucionan casi al unísono. Teniendo en cuenta esa evolución, y en un esfuerzo por abarcarla, mi hipótesis sobre la figura del héroe se apoya en tres propuestas críticas bien delimitadas. En primer lugar la noción más clásica, en la que el héroe se presenta como ser sobresaliente en una sociedad y un momento histórico determinados, y lo heroico como la proeza realizada/realizable por ese ser excepcional. Una segunda acepción sería la postulada por Joseph Campbell en su obra *El héroe de las mil caras*, en la que el héroe es todo aquel sujeto expuesto a la superación de una aventura mítica, compuesta por una serie de pruebas o estadios en los que sufrirá una transformación y hallará su sentido y lugar en el cosmos.

La tercera preconcepción parte del “método mítico” con el que Juan Villegas retomó la obra de Campbell para aplicarla a la interpretación de la figura del héroe en la novela moderna. En *La estructura mítica del héroe*, Villegas esboza la que podría ser una definición moderna de la figura del héroe, en la que, a su entender, confluyen dos factores fundamentales, el protagonismo y el sistema de valores de la novela: "Creemos, no obstante, que es preferible asumir que el héroe es el personaje protagonista, generalmente, que representa el sistema de valores propuestos intrínsecamente en la novela."³.

La patencia de estas tres concepciones en la narrativa de Álvaro Cunqueiro es indudable. Desde una perspectiva clásica, los ideales, temas y motivos caballerescos, así como los de ámbito greco-latino, cubren la obra cunqueiriana con un manto aparentemente arcaizante aunque, como veremos, todas esas alusiones y reminiscencias cobrarán nuevos valores y serán actualizadas de forma original. La aventura mítica del héroe tal y como la entiende Campbell, y todos sus mitemas y motivos (la llamada a la

aventura, la partida, las pruebas, las jornadas de iniciación, el regreso, etc.) son perfectamente aplicables al héroe cunqueiriano, protagonista, en definitiva, de un tipo de novela que, aunque no sea representativa, como adelantaba más arriba, de las corrientes literarias de moda, sí debe considerarse moderna y vigente. Por último, la definición de Villegas no me servirá únicamente para identificar al héroe de una novela (héroe = protagonista), tarea para la que me he apoyado además en otras metodologías como la de Mieke Bal; sino como orientación para la búsqueda de un héroe-tipo que asuma o encarne el sistema de valores, si es que lo hubiere, de cada novela, o de todas ellas en conjunto. En este sentido, he querido responder en líneas generales a unas cuantas cuestiones inéditas en la crítica sobre la narrativa del autor mindoniense: ¿puede hablarse realmente de un héroe-tipo en una narrativa con una morfología tan pluriforme y fragmentada?, ¿es posible rescatar un sistema de valores más o menos codificado en novelas más cercanas a una suma de pequeños relatos, imbricados a través de sueños o diálogos entre numerosos personajes?, ¿representa el protagonista esos valores o los encontraremos repartidos entre todos los personajes? y, por último, ¿es aplicable ese sistema de valores a todas las novelas?

En el rastreo de todos los temas y motivos que componen el retrato de un héroe-tipo y el sistema de valores que le sustenta, no sólo he podido responder afirmativamente a estos últimos supuestos, sino que además he observado su evolución, partiendo de una obra olvidada por la crítica (*San Gonzalo*) en la que se encuentran todos los patrones de ese arquetipo que he descrito, para derivar finalmente en el que puede considerarse el testamento narrativo del autor (*El año del cometa*) –idea ya apuntada por algunos autores como González Millán o Anxo Tarrío– a pesar de haber concebido, aunque tan sólo como proyectos, nuevas empresas novelísticas.

Las obras analizadas y sus correspondientes siglas, son las que siguen:

San Gonzalo (SG), *Merlín e familia* (MEF), *Las mocedades de Ulises* (LMU), *Si o vello Sinbad volvese as illas* (SVSVI), *Un hombre que se parecía a Orestes* (UHPO), *Vida y fugas de Fanto Fantini della Guerardesca* (FFDG), *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* (EAC).

Otras obras del autor que me han servido de apoyo y también se citarán:

Flores del año mil y pico de ave (FAMPA), *Fábulas y leyendas de la mar* (FL M), *Viajes imaginarios y reales* (VIR), *Os outros feirantes* (OF). Todas ellas están recogidas en la bibliografía con su correspondiente referencia.

SAN GONZALO: HAGIOGRAFIA E INVENCION

0. En primer lugar expondremos las razones por las que hemos incluido esta obra en el corpus de nuestro análisis, siendo una obra primera del autor, y en cierto modo poco valorada por la crítica, quizá por no considerarse una novela, quizá por su contenido... En líneas generales, las que ofrecemos a continuación son las razones a las que nos referimos:

1. Nos atraía el hecho de haber sido prácticamente ignorada por la crítica.
2. Por la existencia de motivos sobre el héroe y su aventura que aparecerán en otras obras del mindoniense.
3. Porque Gonzalo responde a la terminología de héroe como protagonista de la novela, y también a su sentido clásico: Gonzalo triunfa en sus empresas.
4. Porque Gonzalo es un héroe de Mondoñedo, como lo serán los otros héroes de Cunqueiro veladamente y además representa algunos valores del hombre gallego que gustaban a Cunqueiro como la nostalgia (de la que padecen los otros protagonistas) o la vivencia religiosa, la vivencia del misterio. En la p. 168 de nuestra obra encontramos la siguiente cita: "Yo me imaginaba a Gonzalo, como a Juana de Arco, en el verso de Charles Péguy, *viviendo en pleno misterio con vivacidad*." En la última entrevista concedida por Cunqueiro a Moram Fraga en enero de 1981, muy poco antes de su fallecimiento, hablaba del hombre gallego reflejado en sus obras de retratos (*Xente de aquí e de acolá, Os outros feirantes*) en los siguientes términos: "... galegos que non se sorprenden do misterio que viven, no misterio con vivacidade."4. No sólo los personajes retratados en estas obras encarnan al hombre gallego, sino que todos los héroes cunqueirianos (sean del ámbito grecolatino o bretón) participan en mayor o menor medida de estas características y valores.
5. Porque a pesar de su brevedad, la obra es bastante completa en el sentido en que nos enseña una vida desde la infancia hasta la muerte, de forma que a pesar de que existen aventuras puntuales en la trayectoria del santo, podemos considerar su vida como su gran aventura. El resto de los héroes de Cunqueiro se nos presentan de forma más fragmentaria o incompleta.

En el primer apartado del análisis de SG, analizamos una serie de aspectos y motivos clásicos de la mitología y la hagiografía sobre el nacimiento e infancia de los héroes. Algunos aspectos no están presentes en esta obra pero sí en otras analizadas y viceversa. Hemos pretendido en este primer epígrafe ("Nacimiento, linaje e infancia del héroe") ofrecer una suerte de inventario de estos motivos para no repetirnos en los siguientes análisis del resto de las obras, de forma que sólo aparecerán reseñados cuando en efecto

tengan presencia patente o latente en los textos estudiados, y no para dejar constancia de su inexistencia, como sí hacemos en el epígrafe señalado.

Por último, debemos mencionar un hecho apenas observado y mencionado por la crítica, pero que debe aclararse para el análisis de esta obra. Francisco Mayán Fernández me advirtió de la existencia de un plagio por parte de Cunqueiro en su obra SG. La obra plagiada fragmentariamente es *A Romeiría de Xelmírez*, publicada en 1934 por Otero Pedrayo. Las ediciones que manejamos para cotejar ambos textos, son ésta original y la de 1991 publicada por Galaxia. En total son 32 los fragmentos plagiados, desde oraciones aisladas hasta párrafos enteros. El primero en mencionar esta circunstancia, y su descubridor, fue Carvalho Calero, que habla del plagio en su obra *Dogalego e da Galiza*, justificando la actitud del mindoniense como una cuestión de apremio editorial:

Eu creio que se deveu a que seguramente tinha comprometido o envío do original num determinado prazo, talvez caducado, e o apressavam para que enviasse ao día seguinte ou dentro de dous días o original convido, e non tivo mais remedio que colher a máquina e ir traducindo o texto de Otero Pedrayo, porque o tempo non dava para mais.⁵

Para Mayán Fernández el asunto del plagio es una demostración más de la genialidad de Cunqueiro y respondería al ánimo de éste por superar con creces la obra de Pedrayo con la suya, aunque Cunqueiro nunca revelase la existencia del plagio. No sabemos en realidad qué pudo haber motivado tal actitud (censurable desde muchos puntos de vista pero perdonable desde otros), pues Carvalho Calero no habló con Cunqueiro de este asunto. Mayán Fernández intentó conseguir la edición de la obra de Pedrayo que en su día manejó Cunqueiro, para ver si estaba anotada y esclarecer sus motivaciones, pero el libro no aparece. Por nuestra parte, aunque el plagio en cuestión no incide mucho en el tema de nuestro análisis, creemos que quizá ninguno de los dos - ni Calero ni Mayán - esté equivocado, pero tampoco estén en lo cierto. Si analizamos los fragmentos plagiados veremos que en su mayor parte pertenecen al viaje de Gonzalo a Roma. Son fragmentos en los que Pedrayo "despliega" una gran documentación histórica: itinerarios, lugares, arquitecturas, personajes históricos... En este sentido, Cunqueiro parece adueñarse de la exactitud histórica de Otero Pedrayo para donársela a su héroe Gonzalo, ahorrándose además el precioso tiempo de una búsqueda de datos y confiando en la erudición del orensano. Si bien es cierto que, como sugiere Mayán, la obra del mindoniense supera en calidad a la de Pedrayo, algunos fragmentos plagiados (como la

descripción del Paraíso que hace Gonzalo) parecen un homenaje de Cunqueiro al autor de la obra de la que se sirve: son fragmentos sin valor histórico, de índole fantástica (en los que Cunqueiro podría desarrollar su estilo), que parecen gustar al misionero y que hace suyos.

Por nuestra parte, hemos analizado minuciosamente los fragmentos plagiados para esclarecer en qué medida puede haber tomado Cunqueiro la obra de Otero Pedrayo para configurar a su héroe Gonzalo, y su influencia en general en la obra. Allí donde lo hemos estimado oportuno, mencionamos la relación entre las dos obras, citando, para la de Otero Pedrayo, las dos ediciones que hemos manejado (ed. 1934 y ed. 1991).

1. NACIMIENTO, LINAJE E INFANCIA DEL HEROE.

Paradójicamente en una obra en la que se siguen, en ocasiones con verdadero detalle, los patrones que rigen las leyendas de santos, el narrador pasa por alto el nacimiento del obispo y las posibles circunstancias que pudiesen convertir su engendramiento en una primera prueba de su santidad, como suele ocurrir por lo general en la hagiografía medieval:

Frecuentemente el nacimiento de los personajes está marcado por la santidad al sobrevenir como concesión del Cielo tras los reiterados ruegos de los padres que desean engendrar algún hijo que sirva a Dios.⁶

Insiste Baños Vallejo en el deseo de los padres y en la intervención divina:

Los progenitores del santo son indefectiblemente presentados como personas piadosas(...), y en muchos casos, con el fin de dignificar ya de antemano la figura del protagonista, el futuro santo sólo será engendrado tras largo tiempo de espera y oración por parte de los padres, lo cual nos lo presenta como fervientemente deseado y como fruto de la intervención del Cielo.⁷

Nada sabemos de la posible mediación divina en el nacimiento de nuestro héroe o en su engendramiento; en cambio, sí podemos afirmar que la voluntad paterna (la única referida por el narrador, pues no hay mención alguna en toda la obra a la madre del protagonista) no es la de un deseo específico de santidad, sino la de perpetuar su estirpe guerrera y feudal y la de poder contar con un compañero y sucesor en las fechorías a las que acostumbra:

Le dolía, quizá, ver al hijo primogénito entregado a la Iglesia; le hubiera deseado a su lado, jinete en uno de aquellos caballos cortos y peludos (...); armado de todas armas, como él duro para el amor, el pillaje y la pelea; un godo nómada y brutal. (SG 137)

Tampoco responde el nacimiento y primeros años del santo al esquema arquetípico del mito del nacimiento del héroe que Otto Rank describe:

El héroe desciende de padres de la más alta nobleza; habitualmente es hijo de un rey. Su origen se haya precedido por dificultades, tales como la contienda o la esterilidad prolongada, o el coito secreto de los padres, a causa de prohibición externa u otros obstáculos. Durante la preñez, o con anterioridad a la misma, se produce una profecía bajo la forma de un sueño u oráculo que advierte contra el nacimiento, por lo común poniendo en peligro al padre o a su representante. Por regla general, el niño es abandonado a las aguas en un recipiente. Luego es recogido y salvado por animales o gente humilde (pastores) y amamantado por la hembra de algún animal o una mujer de modesta condición. Una vez transcurrida la infancia, descubre su origen noble de manera altamente variable; y luego, por un lado, se venga de su padre, y por el otro, obtiene el reconocimiento de sus méritos, alcanzando finalmente el rango y los honores que le corresponden.⁸

Si bien en el nacimiento de Gonzalo no podemos sospechar características maravillosas o excepcionales - incluyendo el peligro de muerte para el recién nacido - como las recogidas por Rank, y aunque el esquema trazado por éste como leyenda patrón sobre el nacimiento de los héroes haga referencia más bien a héroes nacionales o fundadores de dinastías, imperios o ciudades; sí hallamos líneas paralelas en ciertos aspectos: la separación del héroe de la casa paterna y su rechazo al mundo que ésta representa, y la posterior lucha del santo contra los señores feudales. No encontramos en cambio el motivo de la anagnórisis, ya que Gonzalo conoce su origen y su familia.

Por otra parte, las características citadas por Rank, sí aparecen a menudo en la literatura caballeresca (recordemos por ejemplo el abandono en las aguas de Amadís de Gaula, o el amantamiento de su hijo Esplandián por una leona) como nos recuerda Cacho Blecua en su prólogo al Amadís de Gaula citando a Mircea Eliade:

El niño confiado a la tierra o a las aguas es, desde ese momento, socialmente un huérfano y está expuesto a la muerte, pero al mismo tiempo tiene probabilidades de lograr una condición distinta de la humana. Protegido por los elementos cósmicos, el niño se convierte en héroe, rey o santo. Desde el principio, tras la superación de este obstáculo inicial se nos presenta como un elegido, cualidad destacada y necesaria para la condición heroica.⁹

Tan sólo sabemos del nacimiento del santo que tiene lugar en el día de San Juan y en la torre de Samarugo ("... cumplidos en el San Juan de aquel mil del Señor.", p. 135) ("... en la almenada torre natal de Samarugo.", p. 184).

La noche de San Juan, que en Galicia se celebra de forma especial y tradicional, parece tener un encanto significativo para nuestro autor. De ella dirá Merlin: ... na noite de San Xohán (...) que é tan sonada no mundo... (MEF 52)

La torre de Samarugo es un símbolo del feudalismo medieval y del mundo que el protagonista rechazará y contra el que tendrá que enfrentarse.

Al narrador no parece interesarle el hecho del nacimiento del héroe - pensemos en otros nacimientos de héroes cunqueiranos como el de Fanto Fantini -, pues tan sólo alude a él de forma indirecta (su décimo cumpleaños), de lo que se desprende una vez más la inexistencia de rasgos maravillosos o la protección cósmica de la que nos habla Mircea Eliade. Por otro lado, al contrario que otros héroes, ("Como Rank mostró, el héroe suele ser el hijo pequeño, el más cercano a la madre: el niño de mamá".¹⁰), el futuro obispo mindoniense es el primogénito.

Si Gonzalo es el primogénito en la novela de Cunqueiro, no se debe a un deseo de fidelidad histórica por parte del autor, pues nada se sabe en realidad del obispo. Sin

embargo, sí podría entenderse como una forma de dignificar al personaje de acuerdo con unas circunstancias históricas y sociales. La renuncia del héroe a la vida feudal, incluye la renuncia a los bienes que le corresponden por ser el primogénito, de acuerdo con la costumbre medieval, de forma que esa renuncia es mucho más significativa que en el caso de un hermano menor:

No obstante, es bien sabido que en los relatos folclóricos el narrador muestra sus mayores simpatías por el hermano menor de la familia, mientras que en nuestra obra el héroe principal es el primogénito. Sólo quiero aludir a la importancia de la primogenitura en las organizaciones familiares medievales, en cuanto consolidación de un linaje (...)11

El mundo familiar en que se desarrollan los primeros diez años de vida del protagonista es determinante en la formación de su personalidad y sobretodo en su sentido de la justicia y la paz; así como en la visión del personaje que nos ofrece el narrador, por la que asistimos a una peculiar revisión y actualización del tema de la psicomiquia medieval (que veremos más adelante). La familia de Gonzalo Arias, y en general todos aquellos señores feudales mencionados en la obra, responden a una metáfora reiterada insistentemente en toda la novela: señores feudales = aves rapaces. Citaremos un par de ejemplos de los muchos existentes:

El Conde Rodrigo hacía gemir la tierra lucense; era una recia ave de rapiña, un halcón terrible y fiero. (SG137)

Incluso el propio Gonzalo, perteneciente por su origen al estamento feudal, es descrito como un aguilucho que deja las armas para abrazar el hábito:

El viejo godo no sabe qué responder a la alegre sonrisa de aquel aguilucho de los Arias, que ha dejado las armas por el hábito y la cogulla, hace milagros y se alimenta con un cuenco de leche y un puñado de castañas pilongas. (SG150)

Nos encontramos ante un futuro héroe de sangre real:

Y además llevaba en las venas sangre real, la misma sangre del conde Santo y de Rosendo... (SG139)

La lucha por el poder y las tierras en el ámbito feudal, es incluso fraternal:

Los Arias luchan contra los obispos de Mondoñedo por tierras, rentas y privilegios aun cuando sean Arias también los obispos. (SG134)

La importancia de la situación histórica en la que el héroe tendrá que desenvolverse, la encontramos ya en el inicio de la obra, en la que se relata sucintamente (la brevedad del texto así lo exige) la nebulosa historia del origen de Mondoñedo, insertando en ella los hechos más destacables de la familia Arias, a la que el santo pertenece. Es evidente la voluntad del autor de enmarcar a su héroe en unas coordenadas históricas determinadas

y de conferirle el estatuto de personaje real, viviendo unas circunstancias históricas reales. Más adelante veremos cómo el capítulo de la Historia en la que se encuadra nuestra "novela", es tan nebuloso como el origen de la ciudad lucense.

Debemos tener en cuenta que cuanto mayor sea la posición social y riqueza de los padres, mayor es la renuncia a las posesiones materiales del primogénito al elegir la vida religiosa. Por otro lado, la ejemplaridad del santo tendrá varios antecedentes en su familia: "Pero, desde antiguo, entre estos farfanes godos florecen varones de caridad (...)" (p. 134)

Su tío Gutierre Arias:

Había combatido contra normandos y había pecado mucho. Pero estos Arias conocían el camino del arrepentimiento y la expiación. (SG134)

(...) en las mismas iglesias en que oró su tío Gutierre, el Conde Santo. Los caminos todos de la cristiandad guardan huellas de las rodillas de aquella estirpe piadosa y heroica. (SG191)

Pero quizá el verdadero modelo¹² de Gonzalo sea Rosendo Arias, cuya peripecia y espíritu se resumen en escasas pinceladas:

También ama la paz Rosendo. Tiene dieciocho años y han ido a buscarle al silencio del claustro para poner en su cabeza la mitra episcopal. Rosendo vivía como un soñador en aquel siglo de armaduras. (SG134)

El paralelismo entre ambos personajes es claro, si bien parece que no llegan a conocerse, sino que sus vidas se cruzan en un momento determinado (p. 134).

Siguiendo el concepto desarrollado por Scheler, no es necesario que exista un contacto real entre ambos para que la influencia de uno sobre el otro se ejerza:

(...) la persona (o el grupo) que sigue un modelo, no tiene necesidad de conocerlo de una manera consciente y saber que lo tiene por modelo y que forma y configura su ser, su personalidad según la suya.¹³

El narrador se preocupa de atribuirle al protagonista el espíritu de aquellos años, y en este sentido el héroe puede considerarse el perfecto paradigma de la consolidación del cristianismo en una época presidiada por las invasiones foráneas y los atropellos del feudalismo.

En toda Europa comienza en el siglo X y XI una nueva vida, un nuevo ciclo histórico. En Galicia, a pesar de los grandes trastornos que sufre, se nota una gran actividad renovadora:

(...)surgen fuertes poderes feudales, se levantan iglesias y monasterios, se roturan montes, se cultivan heredas, se reúnen bibliotecas, estudian los monjes, cazan y guerrear reyes y condes, trabajan la tierra colonos y siervos, van éstos logrando su libertad, se repueblan las ciudades.¹⁴ (1)

Este es a grandes rasgos el marco en el que el héroe tendrá que desenvolverse y realizar su tarea, sin valerse para ello del poder que pudiese conferirle su procedencia, tema, por otro lado, común en la hagiografía medieval:

Otro lugar común referido a los progenitores es su noble abolengo. A partir de las VITA E merovingias, los protagonistas hagiográficos se alejan cada vez más de la sencillez de los mártires y confesores de los primeros tiempos, y cobra importancia la figura del obispo procedente de noble familia y ligado a los poderosos(...)¹⁵

En nuestro caso, la pertenencia del héroe a una familia poderosa debemos considerarla como una elección arbitraria del narrador, para realzar y enfatizar la figura del héroe (por contraste), y para retratar y al tiempo denunciar la pintura social del feudalismo medieval. Lógicamente, y tratándose de un relato moderno, no encontramos aquí, como sucede en la hagiografía, una voluntad predeterminada por la Iglesia como forma de responder a unas preocupaciones coyunturales.

Gonzalo huye de la casa paterna, alejándose prematuramente de la influencia familiar, forjando una personalidad propia como rechazo a la que le correspondería por herencia. El tema es característico del mito de la formación del héroe, y puede considerarse también una constante en aquellas novelas modernas en las que la estructura mítica del héroe -siguiendo a Campbell- aparece de forma más o menos latente:

Algunas veces, cuando se trata de adolescentes, lo que encontramos es la necesidad de desligarse de los lazos familiares o del grupo social al que pertenece para poder descubrir su vocación o proporcionarse un sistema de valores propio. El mundo que se abandona, entonces, es el de la infancia o preadolescencia, cuya característica dominante es la dependencia de los padres.¹⁶

La huida del pequeño Arias no se produce sin embargo en la adolescencia, sino a los diez años de edad. A diferencia del héroe o anti-héroe de la novela moderna descrito por Villegas, su rechazo no se dirige al mundo de los adultos o al de los padres como estadio a superar:

En el mundo de la aventura, allí donde hay que valerse por sí mismo, el héroe busca su independencia.(...) La resistencia principal que se opone al héroe cuando éste se decide a dejar su casa y también lo que fundamentalmente le expulsa de ésta son los padres.¹⁷

ni como un progreso o paso adelante respecto a la generación anterior:

El héroe mismo, tal como lo evidencia su desligamiento de los padres, comienza su carrera haciendo oposición a la generación anterior; así, se convierte seguidamente en un rebelde, un renovador, un revolucionario. Sin embargo, todo revolucionario es originalmente un hijo desobediente, un rebelde contra el padre.¹⁸

En este último sentido, sí podemos considerar al santo un revolucionario, aunque no sea esa su intencionalidad, sino tan sólo la de separarse del padre en cuanto éste representa una ausencia de valores y un *modus vivendi* indignos de la talla moral y la posterior santidad del personaje. No podemos por tanto asociar, como hace Rank, el carácter revolucionario (desobediente contra el padre, no como generación, sino como persona) con la rebeldía.

En cuanto al otro punto de vista de la relación, no encontramos hostilidad del padre hacia el hijo, sino, como ya se ha dicho, desilusión al ver que el primogénito no sigue el camino deseado.

La primera razón para la representación del nacimiento a través de su opuesto - el abandono en el agua, atentando contra la vida - es la acentuación de la hostilidad paterna hacia el futuro héroe. (...) En el mito, esa hostilidad va tan lejos que los padres se niegan a permitir que el niño nazca, lo cual da pie, precisamente, al lamento del héroe, tanto más cuanto que el mito revela claramente el deseo de plasmar al héroe aun contra la voluntad de los padres.¹⁹

Desconocemos también la relación del héroe con sus hermanos, de forma que no aparece la figura del hermano como competidor:

No sólo el padre, que obstaculiza la carrera del hijo maduro es eliminado, sino también el indeseable competidor - el hermano - en una materialización ingenua de las fantasías infantiles, y por la simple razón de que el héroe no quiere tener familia.²⁰

No es el deseo de Gonzalo el no tener familia para poder desarrollar sin trabas su carrera como héroe, sino que, como se verá, sustituirá su familia natural por una más amplia: su diócesis en primer término y fundamentalmente la imagen de la Virgen María como símbolo de la madre. Tampoco encontramos reminiscencias del motivo folclórico del hijo despreciado o maltratado:

Los cuentos populares sostienen o suplantán por lo común este tema del exilio con el del despreciado y maltratado: el hijo o la hija menor que sufre maltrato, el huérfano, el hijastro, el patito feo o el paje de extracción baja.²¹

El narrador atribuye al obispo una personalidad que entronca con la fusión de dos pueblos diferentes, y que responde también al origen de la población gallega como producto del asentamiento de éstos. Por un lado el origen familiar germánico, que le

conferirá el carácter de guía, de héroe guerrero en la defensa de su pueblo. En el otro extremo el espíritu soñador de los celtas, su religiosidad, modelará n su gran vocación: héroe-pastor:

Gonzalo es de casta germánica, guerrera y noble, pero su alma está conquistada por el encanto celta, por el hechizo de aquella raza soñadora y amorosa, creyente y dócil, que su báculo guía suavemente, como una vara de avellano, una manada de bueyes. (SG 202)

Hay dos momentos en la vida de Gonzalo en los que se pone de manifiesto la relación del santo con su familia. Cuando permanece en San Salvador de Lorenzana (entre los diez y los veinte años), Rodrigo Arias visita a su hijo en el monasterio. El niño conoce a su padre, no sólo por su relación directa, sino también por la opinión de terceros ("Su padre vino una vez a verlo. Gonzalo había oído, en el monasterio, a algún monje poco discreto cosas terribles de él"., p.137)

En este primer encuentro tras la huida de su casa, el cenobita se verá sorprendido por la fortaleza de su padre y por la fama que le precede (2): "Gonzalo pasmó viendo aquel Hércules ante él, con la barba mojada por el rocío de la mañana y la palabra ronca e imperativa..." (p.137)

Debemos tener en cuenta que en ese momento el protagonista es todavía muy joven, temeroso y desconocedor del vínculo que le unirá con lo divino -vínculo del que obtendrá una protección especial-; de forma que el temor y el respeto son quizá las dos únicas actitudes posibles en él.

Sin embargo, en un segundo momento, cuando surge un enfrentamiento con su tío Sancho Arias, nos encontraremos con un héroe-santo perfectamente formado, con poder suficiente para doblegar a su tío y con una misión que cumplir: mantener la paz y salvaguarda de su diócesis:

Su tío Sancho Arias vio llegar a Samarugo los soldados del obispo y Sancho se humilló a Gonzalo, (...) Los lobos le lamían los pies (3) y los feudales hubieron de seguir el ejemplo de los lobos. (SG205)

La infancia y adolescencia del obispo transcurren en el monasterio, lugar al que probablemente hubiese sido enviado por sus padres para ser educado, si nuestro personaje hubiese existido tal y como nos lo describe el narrador:

La costumbre de la educación del niño fuera del ámbito paterno fue bastante habitual en la Edad Media europea.²² Galicia no será una excepción:

Los grandes nobles eran de costumbres mucho más refinadas que los de Castilla y Navarra. Conservaban su tradición suevo-gótica, mandaban a sus hijos a educarse a los monasterios y a las catedrales, vestían con lujo, jugaban al ajedrez y parece que observaban ya las reglas de la Caballería.²³

Cunqueiro detalla la educación recibida por el santo en el monasterio, plagiando aquí a Otero Pedrayo (4):

Para la gramática, Prisciano y el tratado de Donato sobre las ocho partes del discurso. Cicero Severiano y Marciano Capella, para la retórica, y el gran Boecio, para la Lógica, la Música y la Aritmética (...) (SG 136)

Pero no sólo Cunqueiro toma como fuente la obra de Otero Pedrayo, sino que, como buen conocedor de la Historia, añade algunas materias que se impartían en las escuelas monásticas ("Gonzalo de Lorenzana estudió las artes que se encierran en el Trivium y el Quadrivium y gustó del saber (...) p.137), como describe Vicente Risco, al referirse a la costumbre de la época, de las escuelas ligadas a los centros religiosos:

Había escuelas monásticas (Samos, Celanova, Ribas de Sil) y catedralicias (Lugo, Mondoñedo, Compostela, Tuy, Coimbra) en las que se enseñaba latín, el trivium y el quadrivium, teología, filosofía, cánones y, a veces, griego.²⁴

La educación del héroe fuera del ámbito familiar es también un lugar común de la literatura de caballerías y de la tradición artúrica:

Por diversos avatares los héroes desde su nacimiento se verán alejados de su núcleo familiar; en muchos casos su educación se producirá también en un espacio diferente del de sus primeros protectores y aun que posteriormente serán reconocidos por sus progenitores, de nuevo se alejarán del territorio paterno por propia voluntad.²⁵

La infancia maravillosa fácilmente atribuible al héroe ("... la aparición del héroe, cuya vida extraordinaria sólo resulta creíble si la imaginamos precedida de una infancia maravillosa.²⁶) se concreta en nuestro caso en la visión de la Virgen que éste tiene en el huerto de Lorenzana. Quizás sea éste el encuentro con lo divino que marcará especialmente su personalidad y su perfil como héroe, como santo y como pastor. Por un lado, es la primera visión y por tanto el primer signo de la peculiaridad del personaje y de la posterior confirmación de su santidad. La constante comunicación entre el santo y la Virgen - surgida a raíz de la visión de Lorenzana - es además la que posibilitará la realización de los milagros narrados.

En consonancia con la brevedad de la obra, la estancia de Gonzalo en el monasterio de San Salvador de Lorenzana no se relata con detalle ni con extensión suficiente para poder determinar su posible influencia en su formación. El narrador, por medio de una elipsis, omite el relato del tiempo transcurrido entre la visión de la Virgen y el momento

en que es llamado para ser obispo. Nada sabemos de un ascenso gradual en su carrera religiosa como solemos hallar en la hagiografía medieval:

Por otro lado, el proceso de perfeccionamiento suele expresarse en una sucesión de ocupaciones que normalmente corresponden a cargos cada vez más altos en la jerarquía eclesiástica.²⁷

La santidad de Gonzalo viene precedida por su precocidad, cualidad habitual en el mito del héroe...

Los mitos están de acuerdo en que se requiere una extraordinaria capacidad para enfrentarse y sobrevivir a tal experiencia. Las infancias abundan en anécdotas de fuerza, habilidad y sabiduría precoces.²⁸

y presente en la hagiografía en el motivo del "niño viejo":

Su deseo de santidad pronto se trasluce en la aplicación al estudio y a la oración, de modo que, siguiendo el tópico del "niño viejo", la mayoría de los infantes que han de convertirse en santos no juegan ni ríen, sino que reparan el pan entre sus compañeros y les sermonean, demostrando - y éste es otro de los tópicos - más sabiduría que sus propios maestros.²⁹

Cunqueiro se desvía de los tópicos hagiográficos en la forma, pero conserva su sentido a pesar de las diferencias: por ejemplo, la santidad del protagonista no es deseada como tal, sino que le viene revelada por la visión de la Virgen y surge en él espontáneamente frente a los problemas; es decir, su deseo es el de solucionar los problemas que se le plantean a su comunidad, y al poder hacerlo, gracias a su santidad, se muestra agradecido a la Virgen. Así, el personaje pierde la rigidez y el determinismo de las leyendas hagiográficas - en las que algunos santos parecen "encargados" por sus padres -, pero gana en humildad, al tiempo que se acerca al hombre actual, y de este modo a la sensibilidad del lector. El tópico del "niño viejo" no aparece como demostración de sabiduría, pero sí se resalta la precocidad y seriedad del héroe en la observancia de los deberes asumidos como hombre religioso: penitencia, ayuno, etc...:

Cuando un monje le ayuda a desnudarse de sus ropas para vestirle el hábito benedictino, se sorprende al ver las espaldas y cintura llastadas de Gonzalo, en la que ha hecho su obra las disciplinas y el cilicio. (SG 135)

(...)aquel niño dorado como el sol, de limpios ojos, ya entregado al ayuno y la penitencia como un monje arrepentido. (SG 136)

También la responsabilidad sorprenderá a nuestro héroe prematuramente, pues a los veinte años tendrá que abandonar el cenobio para ser obispo. En este aspecto, Cunqueiro quiere que esta circunstancia se apegue a la expresión de un sentido de la responsabilidad característica de la familia a la que el obispo pertenece, vinculándolo con Rosendo: "También ama la paz Rosendo. Tiene dieciocho años y han ido a buscarle al silencio del claustro para poner en su cabeza la mitra episcopal". (p. 134)

Cunqueiro mitifica a la familia del héroe para resaltar su figura, y para conseguir una pintura social y humana de la época histórica en la que se inscribe la vida del santo. En la familia Arias se reúnen los tópicos del exceso del hombre feudal (el pillaje, el saqueo...), pero también las expresiones de religiosidad y piedad medievales.

2. LOS OJOS DEL HEROE : LA ESTETICA DE LA LUZ

Los ojos quizá sean el atributo del héroe reiterado con mayor insistencia.³⁰ A diferencia de otros rasgos de su fisonomía, sus ojos, lejos de ser meramente una característica física, cobran especial significación en la simbología de la obra y en su sentido último. En la claridad de esos ojos, el narrador nos mostrará la riqueza espiritual del personaje, riqueza que le viene dada por su comunión con lo divino, presente ya en su modelo Rosendo ("Tiene en los ojos la misma dulce claridad que tenía Rosendo.", p. 134).

En la descripción del héroe que el autor basa en los frescos de la catedral de Mondoñedo (que como veremos no son una representación de la batalla contra los normandos sino una "degollación de santos inocentes"), se nos anticipa su santidad y la comunión arriba citada ("... los ojos azules en el azul del cielo ...", p.136).

Gonzalo mira al cielo y el cielo mira a Gonzalo, de forma que la esencia de lo divino se encuentra en los ojos del héroe, que parecen haber su color en el color del cielo. La comunión referida es también comunicación, canalizada a través de un flujo descendente: Virgen-obispo-fieles. Esta canalización es posible gracias a los ojos del santo, a la luz que reciben y a la luz que emanan:

La Virgen tiene unos inmensos ojos brillantes, de claro, translúcido iris. La lámpara de plata que cuelga de la bóveda se balancea suavemente, y los ojos de Nuestra Señora recogen mil luces y las reflejan en los ojos de Gonzalo. (SG 150-1)

Gonzalo es capaz de transmitir esa luz y portar en ella el mensaje de la paz:

(...) predicó con aquella voz cálida y moza que tenía, mirando en los fieles con la luz de sus claros ojos; habló sencillamente, como a amigos y conocidos y de sus palabras, como de un rosal las rosas, fue naciendo la paz. (SG 145)

La misma línea descendente la encontramos en la visión de la Virgen que tiene siendo niño en el huerto de San Salvador de Lorenzana:

Una música tibia y amorosa envolvía el huerto, una música que descendía sobre la tierra desde el cielo, que bajaba desde las nubes al viento, del viento a las ramas (...) (SG 138) (5)

El héroe siempre recordará los ojos de la Virgen como portadores de la luz que él quiere transmitir a su pueblo, y como recuerdo de una experiencia difícilmente explicable a aquellos que no poseen la fe, un recuerdo al macenado en el corazón, vivido con el corazón y no con la mente:

Ya está Gonzalo ante Nuestra Señora de los ojos Grandes, arrodillado en las frías losas. Son los mismos amorosos ojos que lleva en la memoria del corazón desde su infancia; unos ojos inmensos, verdes como el mar. (SG 151)

La claridad de la mirada del santo, su luz, se asociará también con la pureza y la limpieza ("de limpios ojos" SG 136; "de claros y puros ojos" SG 152), representando, además de su santidad, los valores espirituales que defiende como hombre de paz y religioso. Los ojos de nuestro héroe son también el mensaje de la esperanza del advenimiento del bien:

Quiero creer que todo su pueblo vio en los ojos de Gonzalo las luminarias de la victoria, que todo el pueblo adivinó en los ojos gazos el gran secreto: como una lámpara en la noche, así brilló en el corazón del pueblo celta la luz de los ojos de Gonzalo. (SG 169)

y son el espejo en el que quedan prendadas las visiones maravillosas, de forma que en ellos los fieles pueden reconocer el mensaje que de otra forma no podría revelar el santo por pertenecer al misterio en que vive. Tan sólo gracias a la fe y a esos ojos pueden los fieles revivir las experiencias de su obispo:

Gonzalo no podía hacer partícipe a nadie de su secreto, aquellas "veces" que había visto con sus ojos no las podía repetir. Pero en sus claros ojos las llevaba. Una luz de fe y esperanza los iluminaba, cantaba en ellos. Estaba en aquellos ojos el haz de flechas que barrería de enemigos los bancos de las naves normandas. (SG 168-9)

Las apariciones y visiones del héroe, y en general todos los avisos que presentan un carácter mágico, son una combinación de luz y música. En la cita anterior, la esperanza ilumina sus ojos y canta en ellos. Los ejemplos son numerosos:

(...) un inmenso silencio. No, no lo rompieron campanas funerales. Lo rompió el batir de las alas de los ángeles. Toda la tarde se llenó de una música vaga y esperanzadora, y por donde subía la lucecita aquella se deshilachaban las grises nubes y se entreveía una dorada y suave claridad (...) (SG 219)

Pero no llegó la luz del sol al alma de Gonzalo hasta que no surgió ante él la nave de la basílica del príncipe de los apóstoles, poblando la mañana con armoniosos cantos de bronce. (SG 185-6).

Toda la simbología trazada a partir de esos ojos, responde a la estética de la luz medieval por la que:

Si Dios es Luz absoluta, las criaturas halagan la vista y despiertan amor en la medida en que su oscuridad se ilumina de color y esplendor.³¹

La luz es la medida de la belleza, del bien, de la Verdad:

Señalaremos la identificación de la Verdad- véase el Evangelio-, así como la del Intelecto eterno, con el sol, que da a las formas primordiales "plenissiman inofbuscabilemque claritatem" (una claridad absoluta e imposible de oscurecer).

Recordemos la comparación de Cristo con el día y aquella que representa la felicidad celestial como un océano de claridad.³²

Lo que constituye la perfección y la belleza de las cosas corporales es la luz, dice Roberto Grosseteste (...) ³³

San Gonzalo, como ser elegido para transmitir la Verdad cristiana, se encuentra en el eje que divide dos mundos: el divino, en el que se encuentra la luz absoluta, y el otro humano, oscuro. Su misión como pastor es la de ofrecer la luz revelada a sus fieles. La claridad de sus ojos es un signo de la posesión de esa luz, de su cercanía a la divinidad y la revelación de la Verdad:

Todas las sustancias corporales están situadas entre estos grados supremos de la realidad corporal (es decir, la masa oscura, inerte, apenas activa, del centro de la tierra, que es ella misma el centro del universo, y, por otra parte, la bóveda inmensa, poderosa, puramente luminosa, que es el cielo empíreo). Unas están más próximas a la luz y más alejadas de la burda materialidad, las otras son más compactas, más pesadas y más tenebrosas.³⁴

La luz divina revelada suele fundirse con una música también divina:

Para él la noche era clara y luminosa y en sus sombras se escondían jardines aéreos, volados por ángeles de alas transparentes, que batían el aire con ellas hasta arrancarle su secreto musical. Cuando en la silenciosa soledad el aire remedaba el armonio y los laudes Gonzalo abría sus ojos a prodigiosas visiones. Sí, era María. La Señora le miraba sonriente. Un rumor de agua y viento primero; más tarde un acorde presuroso, un coro que dilata en la oscuridad sus voces, que rompe la oscuridad con ellas, que la llena hasta que la oscuridad estalla en mil pedazos y se hace luz, una luz que canta mansa y suave, late en el corazón (...) (SG163)

(...) es un hilo de voz, un hilo que no se sabe si se ve o se oye, si es música o luz; un hilo que ata cielo y tierra al alma de Gonzalo, que tiembla de felicidad (...) (SG 164)

La música interior que escucha el protagonista se intensificará en Jerusalén, lugar santo en el que, por tanto, la proximidad con lo divino es mayor. Allí escuchará el héroe, sonando al unísono y mezcladas con trinos de pájaros, todas las campanas de las iglesias que significan algo para él. (pp. 197-8) Debemos recordar que la fusión de música y luz también se corresponde con la representación iconográfica del Paraíso en la Edad Media:

Ya fue advertido así por Dante: su paraíso no es más que música y luz. Las almas son fulgores que cantan. La forma se desvanece, devorada por una luz cien veces más brillante que la del sol.³⁵

No obstante, la visión del Paraíso que Gonzalo predica en Auch no concuerda con la de Dante, sino que describe un lugar a semejanza de la Tierra pero sin los inconvenientes de ésta. En efecto, hay huertos que ni el sol ni las heladas pueden quemar, cocinas, vino

de la eterna felicidad para los pobres... Pero si el autor no se acerca en este punto al universo medieval trazado por el autor de la *Vita Nuova*, que sí recoge en muchos otros lugares de la obra; es precisamente porque este pequeño pasaje no es suyo, sino de Otero Pedrayo. En *Flores del año mil y pico de ave* encontramos este pasaje en la página 182, que se corresponde con las páginas 216-7 de la edición de 1991 de "*A romaria de Xelmírez*", y las páginas 171 a 173 de la edición de 1934. La pintura que hace el oren sano del Paraíso, en boca del obispo Gelmírez, es quizá una revisión del motivo del plato inagotable o el gran banquete, que, suponemos, no desagradaría a Cunqueiro, aunque el plagio en esta ocasión pueda deberse simplemente a la belleza del pasaje original. Debemos tener en cuenta, además, que este es el fragmento plagiado más extenso.

El motivo del plato inagotable (derivado de una fantasía infantil) simboliza los perpetuos poderes que conceden la vida y generan las formas derivadas de la fuente universal, y es el equivalente en el cuento de hadas de la imagen mitológica del banquete con la cornucopia de los dioses.³⁶

Pero volvamos, para concluir este capítulo, al atributo del héroe que define su vivencia: sus ojos. Al regresar de su aventura al lugar de origen, Mondoñedo, el héroe, avejentado a pesar de su corta edad, es reconocido por sus ojos:

Lo conocerán, puede ser, por los ojos. Conservan toda su luz, toda su apasionante hermosura, toda su inmensa claridad. (SG 203)

3. EL PASTOR Y EL PEREGRINO

En nuestro héroe se reúnen dos figuras diferentes: el pastor y el peregrino, que responden en cierta medida a su origen germánico (su ansia de aventura) y celta (su religiosidad):

Gonzalo es de casta germánica, guerrera y noble, pero su alma está conquistada por el encanto celta, por el hechizo de aquella raza soñadora y amorosa, creyente y dócil, que su báculo guía suavemente, como una vara de avellano, una manada de bueyes. (SG 202)

Como pastor, Gonzalo siente verdadero amor por su diócesis, sus gentes y paisajes. Este amor se incrementará con los años, con el transcurso de su peripecia, y así, gradualmente, nos lo irá mostrando el narrador. La humildad de su diócesis a la que

sirve contrasta con la grandeza a la que aspira su oponente, el obispo Peláez; pero el héroe es consciente de esa humildad y ésta coincide con el espíritu del personaje que el autor quiere transmitirnos. En su entrevista con Peláez al peregrinar a Santiago, el obispo santo presenta su diócesis y su actitud respecto a ella:

- ¡No tiene Villamayor el prestigio de Lugo, ni fue, como Orense, corte de Reyes. Ni aun con Samos puede compararse en riquezas y fama. Pero yo amo aquel valle umbroso y escondido. Trabajamos en la construcción de la catedral y hemos ofrecido todas aquellas piedras que la piedad levanta a la Anunciación de Nuestra Señora. Mi diócesis es una pequeña barca, pero yo amo navegar en ella. (SG 154) (6)

Esa labor de cristianización, continuando la obra de Rosendo, cobra especial importancia en el progresivo encariñamiento del santo con su diócesis:

Gonzalo piensa qué sería de las iglesias reconstruidas, de San Martín de Mondoñedo, de Villamayor, en cuyos muros ya medra la yedra... (SG 166)

Gonzalo ha tomado amor a la nueva ciudad, que ya comienza a llamarse, como la diócesis, Mondoñedo. Rosendo y Gonzalo han hecho posible su nacimiento y su vida en aquel rincón del valle. Es obra suya. Y las campanas son la propia voz de Rosendo y Gonzalo, cristianando la tierra verde que cuatro ríos - cuatro, como los del Paraíso Terrenal - riegan con sus venas plateadas. (SG 167)

La relación con la diócesis va más allá de la simple responsabilidad del obispo como pastor, pues el autor atribuye a su héroe la "fundación" de la ciudad, que por un lado es la imagen del propio santo y de su antecesor Rosendo (a través de la metáfora de las campanas), como humilde imagen del Paraíso; y he aquí al autor mostrando su estrecha relación con la ciudad de Mondoñedo, su amor por ella. El héroe es en cierto modo un vehículo para que el autor nos enseñe las virtudes de su ciudad.

Gonzalo contribuye a la reconstrucción de la ciudad, incluso con su propio dinero:

Gonzalo da a los burgueses dinero para que refuercen los muros de la ciudad. (SG 165)

y su obra, el restablecimiento de la paz, se resalta con la presencia de la naturaleza que se asienta poco a poco sobre las nuevas construcciones cristianas, de las que la catedral es el centro, la máxima expresión:

Los cerezos del huerto monacal, ahora huerto del obispo, han florecido al abrigo de la cerca de la ciudad. Una fuente ha mandado labrar Gonzalo, y los lirios nacen a su pie. ¿Todo aquel silencio lo romperá una mañana el grito de guerra del normando? El burgo, entre muros, va ordenando sus rúas: la de Batitales, la del Pumar, la de la Cruz, la del Pan. Y crece en el corazón del burgo la catedral. (SG 167)

La catedral no es, sin embargo, espejo de la grandiosidad de la Iglesia, sino expresión del sentimiento de un pueblo y su amor a Dios.

En un primer momento de su vida, la diócesis representa para su pastor la ocupación, el deber asumido como obispo, frente a la vida retirada del monasterio y del peregrinaje. En este orden puede establecerse fácilmente un paralelismo entre el cargo que se le encomienda a Gonzalo - el de ser obispo-, y el significado que tenía para los héroes de caballerías la ceremonia de investidura, por la que el nuevo caballero abandona el estado de persona privada para abrazar el de persona pública:

Así como los ritos tradicionales de iniciación enseñaban al individuo a morir para el pasado y renacer para el futuro, los grandes ceremoniales de la investidura lo desposeían de su carácter privado y lo investían con el manto de su vocación.³⁷

Cuando el protagonista es nombrado obispo tiene que asumir su nuevo status, para nunca volver a recuperar el antiguo. En consonancia con su humildad, no hará gala de los atributos propios de su cargo, ni utilizará su vestimenta como instrumento para distinguirse de sus paisanos. En nuestro personaje no se cumple la premisa de James George Frazer en *La rama dorada* por la que "el personaje divino no haya de tocar el suelo con su pie"³⁸. Nos encontramos ante otro tipo de héroe pues, a pesar de su santidad, éste no necesita estar aislado o protegido de los demás por signos o atributos que le diferencien, sino, muy al contrario, es precisamente "tocando el suelo con su pie" cuando el obispo, entre los suyos, puede desarrollar toda su calidad "heroica".

Más adelante veremos cómo el deseo de peregrinaje y el retiro al yermo, se corresponderán con el deseo de recuperar el status de persona privada, no por egoísmo, sino por la necesidad de realización individual, que en el caso del santo equivale a realizarse espiritualmente y acercarse al máximo a la divinidad. En la primera etapa de su vida (Mondoñedo), los espacios que representan para él la vida retirada son San Salvador de Lorenzana y San Martín de Mondoñedo:

Gonzalo pasa largas temporadas fuera de Villamayor, en San Martín de Mondoñedo, mitad monasterio, mitad torre roquera. (SG142)

Gonzalo es feliz en San Martín, en la veiramar tibia. Mondoñedo, entre las altas cumbres que lo aprisionan y lo privan del consuelo de los dilatados horizontes, bajo el perpetuo manto de la niebla, lo ahoga un poco entre sus muros la cerca levantada por Rosendo. (SG 143)

Sus actividades en estos pequeños retiros son las de orar, hablar con los monjes o pasear (p. 144), mientras entre los muros de Mondoñedo, la defensa de su diócesis de las

invasiones paganas, le colmará de preocupaciones. El contraste entre la vida retirada y la ocupación como obispo se enfatiza con la utilización por parte del narrador de un término moderno para referirse al descanso que el protagonista encuentra en San Martín y en San Salvador:

Pero cada día le están permitidas menos a Gonzalo las escapadas a San Salvador y a San Martín. (SG 144)

Escapada: 2. Abandono temporal de las ocupaciones habituales, generalmente con objeto de divertirse o distraerse.³⁹ Utilizando el término "escapada", el narrador está humanizando al héroe (recordemos que es un santo) al conferirle preocupaciones típicas de cualquier hombre, y también actualizándolo, pues son preocupaciones del hombre de hoy día. Además, a través del lenguaje, está acercándose al lector contemporáneo, al mostrarle el sentido que el retiro podía tener para el obispo, parecido al que podría tener para un oficinista urbano de la actualidad en una "escapada" de varios días al campo.

Cuando el héroe es llamado de Mondoñedo porque los normandos están desembarcando en las costas vecinas, se acentuará el contraste entre la ciudad y el yermo, que representa el ocio, la soledad y el máximo contacto con la Naturaleza; tranquilidad que el pastor nunca recuperará y echará de menos:

Gonzalo parece haberse olvidado de su diócesis, de su dignidad episcopal. Es ahora un monje alegre y tímido, descuidado de todo lo que no sea oración y caridad. (SG164)

Gonzalo ha de despedirse del Yermo, de los peces y las torcaces, de la alegre soledad. Parece que para el resto de su vida va abarrotado de nostalgia; parece que siempre tendrá saudades del desierto. (SG 164) (...) Es Gonzalo otra vez el pastor. Ha vivido en su ermita un sueño maravilloso, pero ahora ha de volver a cuidar de su rebaño, de su cabaña cristiana. (SG 165)

En cierto modo actúa el Yermo como topos del paraíso perdido:

Es una constante psicológica de la humanidad la nostalgia del "paraíso perdido", el sentimiento de haber gozado en otro tiempo de una situación privilegiada, que se perdió, generalmente a causa de una culpa, pero según otras tradiciones por una fatalidad o un azar. (...) Otro rasgo importante es "la armonía universal", es decir, la situación de paz y sosiego en que se hallen todos los seres. (...) Sosiego, felicidad, conocimiento sin esfuerzo, naturalidad respecto del propio ser (el desnudo no avergüenza), etc.⁴⁰

aunque invirtiendo la tradición judeocristiana por la que el paraíso toma la forma de un jardín:

Es muy común la concepción del paraíso como un jardín, que aparece en la tradición judeocristiana y recoge el Islam: visión deseable particularmente para pueblos del desierto.⁴¹

Ni el pueblo de Galicia pertenece a un paisaje desértico, ni la imagen de un desierto en Galicia concuerda con el desierto típico de la hagiografía (V. por ejemplo la Vida de San Jerónimo en *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine). Cunqueiro utiliza el motivo del Yermo de acuerdo con la tradición hagiográfica:

b) En algún momento de su vida los santos se alejan del mundo para comenzar vida eremítica o monacal (...) Como señala Altman, una vez distinguidos de la comunidad, suelen regresar a ella, pero no para reintegrarse a la situación original, sino para mejorarla.⁴²

pero adaptándola a la realidad de su héroe, de forma que el desierto responde simplemente a la imagen de un lugar salvaje y retirado en plena Naturaleza, en el que éste tendrá contacto además con otros eremitas. Es más bien la tradición literaria y no la judeocristiana la que inspira el motivo del Yermo. Así en la *Vita Merlini*, por ejemplo, el bosque o selva de Calidón también se denomina desierto:

El rey, finalmente, viendo que no podría retener con dones al cuitado y temiendo que si le deja suelto pueda huir al desierto, manda que lo prendan con fuerte cadena.⁴³

De cualquier forma, la función del Yermo es la misma, pues en él tiene nuestro santo las visiones típicas que encontramos en la hagiografía, aunque éstas no se corresponden con las tentaciones de la carne, como las que vemos en el siguiente ejemplo, en el que San Jerónimo cuenta a Eustaquio su experiencia en el yermo, en una carta recogida por Santiago de la Vorágine en su leyenda del doctor de la Iglesia:

Pues bien; a pesar de todo esto y de que no tenía más compañía que la de escorpiones y fieras, mi imaginación frecuentemente se me escapaba y forjaba en mi fantasía escenas de bailes con jóvenes hermosas. ¡Qué cosa! Mi cuerpo estaba helado, mi carne prácticamente muerta, y, sin embargo, así y todo, sentía en mis miembros arder la llama de la concupiscencia.⁴⁴

Campbell también analiza la tentación de la carne como imagen del mundo rechazada voluntariamente por aquellos que llevan una vida religiosa retirada:

Ni siquiera los muros de los monasterios, ni la lejanía de los desiertos, pueden proteger contra las presencias femeninas. Porque en tanto que la carne del ermitaño se aferre a sus huesos y se sienta tibia, las imágenes de la vida están alertas para trastornar su mente.⁴⁵

Pero el Demonio no se aparece a nuestro héroe con la figura femenina de la tentación, sino con el rostro del obispo Peláez. No es el pecado de la carne contra el que nos advierte la enseñanza de la obra, sino el de la avaricia, encarnada en la figura del obispo de Santiago:

Gonzalo en el Yermo, tuvo mil sueños y visiones. Y venció más de cien veces al Demonio. Satanás tenía el rostro fino y frío de Peláez, el obispo de Compostela. (SG 163)

Por el contrario, el santo también tiene visiones reconfortantes y ricas de la Virgen, quizá la única mujer que tiene cabida en esta pequeña obra. Es interesante cómo Cunqueiro se desvía en este punto del clima histórico e ideológico trazado por Otero Pedrayo en su obra "*A Romeiría de Xelmírez*", en la que la mujer aparece constantemente como símbolo de la tentación (sobretudo en torno al personaje Xohán da Isorna), como la serpiente que, bajo agradables y melifluas formas se presenta sin avisar para desviar a los cristianos del camino correcto. En SG, sencillamente, no aparece este tema, de manera que la Virgen es la única imagen posible de la mujer.

La función del santo como pastor es en definitiva la de repetir la imagen de Cristo entregado para salvar a la Humanidad. El santo es también el guía de un pequeño rebaño:

Gonzalo teme: Louro, Masma, Villamayor, San Salvador..., todo perecerá. Y él, el pastor del rebaño, en un promontorio en el que sólo el tojo anida, lejos de sus ovejas que perecerían indefectiblemente bajo el hierro viquingo, que caerán como el trigo bajo la hoz. (SG 174)

En este sentido Gonzalo Arias, como pastor de una pequeña diócesis, de una sociedad cerrada y pequeña con un espíritu y un anhelo comunes, responde perfectamente a la pintura del héroe que traza B. E. Perry:

Es sólo en un mundo relativamente pequeño donde el hombre individual puede ser pensado como poéticamente grande y heroico, y su experiencia o destino sentido como simbólico de aquella humanidad en general, como lo mejor y más típico. El héroe, épico o trágico, debe significar, para el instinto de su auditorio popular, algo que es sentido con más valor que su propia oscuridad particular. Debe representar valores ideales que nadie pone en duda y que todo el mundo siente ser nobles. Esto es posible y natural en una sociedad relativamente cerrada, donde los principales conceptos y valores de vida están tipificados por las costumbres, tradición, fe y experiencia uniforme (...)46

En efecto, Mondoñedo es ese símbolo de la Humanidad, es el paisaje del héroe, humilde y pequeño o como diría Cunqueiro "a la medida del ojo humano", es decir, como modelo o maqueta por la que comprender el resto del universo.

O val que definiu nalgunha ocasión como a medida do ollo humano.⁴⁷

De ahí la importancia del personaje, un héroe de Mondoñedo, una imagen perfecta y sólida que se convertirá en caricatura, que se diluirá en diversas morfologías en sus sucesores Orestes, Paulos, Fanto... Todos tendrán Mondoñedo de fondo, aunque Mondoñedo se disfrace de otras ciudades y otras tradiciones, y todos querrán ser héroes, o se soñarán héroes, pero ninguno lo será en el sentido clásico, como Gonzalo.

La peregrinación es otra constante en la personalidad de este santo medieval. Su origen guerrero se traduce en un ansia de caminar, en un desasosiego que aparece cuando permanece una temporada en el mismo lugar, y que tiene sus antecedentes en aquellos que forman la parte piadosa de su familia:

Aquel desasosiego de los Arias, aquel mismo impulso que llevó a los caminos a Sancho, a Gutierre, a Rosendo, lo sentía él. (SG 161)

y en general, propio de todos los Arias, aunque los motivos de la necesidad del viaje sean diferentes:

Y tenían en el alma un temeroso desasosiego; desde su cueva lucense se lanzan a los caminos de Dios y los recorren hasta el fin (...) (SG 133)

Su primera peregrinación- a Compostela-, la hace como cumplimiento de una promesa tras ganar a los señores feudales en la batalla (p. 145). Luego, tras la victoria sobre los normandos, vuelve a desatarse en su interior el mecanismo de la necesidad del viaje como respuesta a una inquietud:

Pero Gonzalo está desasosegado. (...) Roma, Jerusalén, cantan en sus sueños sus caminos. (...) Gonzalo peregrinará. Los Arias tienen sed de caminos. (...) Para Gonzalo son umbrías de rosas los caminos del año mil. (SG 177)

El ansia de encuentro con lo sagrado, y por ende con su propia esencia, pues su comunión con lo divino le mantienen más cerca del cielo que a al resto de los mortales; le lleva a intentar conseguir objetivos cada vez más costosos y lejanos. Una segunda peregrinación le llevará hasta Roma. Su actitud será la de un peregrino más, viajando como cualquier otro, buscando las rutas que considera más dificultosas y dignas:

Gonzalo había dispuesto seguir el camino francés hasta Roncesvalles. Aquella ruta le parecía la mejor y más digna de un romero, aunque fuera la más larga y dificultosa. (SG 180)

Si bien el autor pudo haber elegido esa ruta para dignificar a su héroe, debemos aclarar aquí que hay una motivación de conveniencia por parte de Cunqueiro en este aspecto, ya que la ruta elegida es la misma que traza Gelmírez en la obra de Otero Pedrayo. La peregrinación a Roma de Gonzalo es el capítulo de su vida sacado casi literalmente de la obra de Pedrayo por el mindoniense.

El santo gusta del contacto directo con todo tipo de peregrinos (p. 153) para aprender todo lo posible sobre el camino y recoger el mayor número de experiencias. Precisamente esta actitud paneuropeista y exaltadora del cristianismo como vínculo de unión de las diferentes nacionalidades, es la que perfila todo el sentido de la obra de Otero Pedrayo, siendo Compostela el centro de esa idea, el punto de partida y la motivación última. Y Compostela, no es sino la cristalización del sentimiento de un pueblo: Galicia. Si en la obra de Cunqueiro San Gonzalo es el protagonista principal, y

tiene todas las cualidades presumibles en un protagonista, en la obra de Otero Pedrayo el personaje que da título a la obra, Gelmírez, en el fondo no es nada, pues Galicia se revela como la verdadera protagonista, como asegura Carballo Calero:

Assi, pois, eu valorizo extraordinariamente a obra romancística de Otero, que tem na realidade um protagonista único, que é a nossa terra, que é Galiza; (...)48

Al llegar Gonzalo a Roma le asalta la nostalgia (El mismo aroma a milagro que Gonzalo percibió en Compostela, la misma angustia, la misma nostalgia. /-Hago esta romería, Señor, por humildad. (SG 184)), ya sentida en Compostela, pero esta vez con signo diferente, aunque el narrador las considere iguales. Mientras en Santiago recuerda Mondoñedo y descubre cuán apartado está de la civilización y su humildad,

!Qué lejos se le aparecía a Gonzalo su Mondoñedo, perdido entre los montes, en la niebla! !Qué lejos del mundo y sus caminos! (SG 154)

en Roma la nostalgia le impulsa a reanudar el camino en vez de volver a su diócesis, y la nostalgia vuelve a traducirse en desasosiego, ansiedad e inquietud que le llevarán a la máxima peregrinación:

Quizás Gonzalo dijo a Pascual que no colmaba su desasosiego la romería, que lo llamaban campanas más lejanas todavía, campanas de Jerusalén... Gonzalo quería continuar viaje a Tierra Santa. (SG 187)

Siguiendo a Campbell, el nuestro obispo es un héroe por responder a su llamada interior, es decir, por no luchar contra su propia naturaleza, sino seguirla con valor:

Para el hombre que no se deja llevar por los sentimientos que emanan de las superficies de lo que ve, sino que responde valerosamente a la dinámica de su propia naturaleza (...) , las dificultades se disuelven y caminos imprevisibles se abren ante él.49

Mondoñedo y Jerusalén son los polos opuestos, las dos máximas realizaciones de los dos componentes de su personalidad, la del pastor y la del peregrino:

-Terminada la peregrinación a Tierra Santa, querrá Dios concederme vida para regresar a morir a San Martín o a San Salvador. No quisiera morirme sin oír otra vez las olas cantábricas, pero no quisiera vivir sin arrodillarme ante el Sepulcro del Señor. (SG 187-8)

La nostalgia que le impulsa a seguir camino a Tierra Santa no es la expresión del deseo de que vuelva algo que ya se conoce (Nostalgia: Pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos/ Tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida, añoranza. DRAE p. 1448), sino la ansiedad o el anhelo por encontrar algo que se imagina, que se intuye o se lleva en el corazón.

(...) en aquella misma Tierra Santa cuya nostalgia les roía el corazón. (SG 188)

El término nostalgia, así aplicado, cobra un nuevo matiz, pues el santo no conoce Jerusalén físicamente, pero sí como aprehensión de una idea. La peregrinación es en definitiva la necesidad de un feliz encuentro con lo divino, que es en realidad la esencia revelada al héroe y, por tanto, un encuentro consigo mismo.

Una vez en Jerusalén, el proceso dialéctico se reactiva, y la nostalgia (de nostos= regreso) de Mondoñedo sí puede entenderse puramente como añoranza:

Cumplida la peregrinación había de volver Gonzalo a su patria, a su diócesis. (...) !Palmeras, cedros, rosales de Jerusalén, qué lejos de las oscuras robledas, de los castaños, de los regatos cantarinos, de los melancólicos abedules! Saudades de la lejana tierra tomaron a Gonzalo. (SG 199)

Desde Jerusalén amaba más intensamente las ermitas y los cenobios gallegos, perdidos en las montañas y los valles siempre verdes, visitados cotidianamente por la lluvia. (SG 199)

Se preparó Gonzalo para el regreso. (...) El mar bizantino hizo que Gonzalo añorase el mar gallego, el verde y ronco mar de Foz, el boreal y duro mar de las Ballenas. Parecióle al obispo que tanta saudad era señal de vejez. Paseando por la cubierta del navío soñaba con el invierno mindoniense... (SG 199)

El contraste del paisaje acentúa la idea del deseo del regreso. Aunque el protagonista de SG sea un santo y su riqueza interna pudiera no necesitar un espacio concreto para desarrollarse, también es un hombre y necesita un paisaje, unas gentes, y un lugar al que regresar. El propio Cunqueiro reconoce como propia esa necesidad de tener un paisaje de fondo, un lugar de pertenencia:

Ben, pra min é moi importante. Coido que isto é certo, que non se pode vivir sin unha certa paisaxe ó fondo. Esta paisaxe é algunha vez física: o meu val, a miña casa, os aromas que había na miña casa cando se cocía o pan...⁵⁰

También el mar verde al que desea regresar Gonzalo responde a una "necesidad" del autor, pues su idea del mar es en realidad la del mar de Foz, el mar que vió de pequeño, el mar que lleva dentro:

(...) por muitos mares que cite e invente Cunqueiro sempre volta a evocar o mar de Foz.⁵¹

El narrador utilizará términos que, aunque diferentes, cumplen una función sinónima en el momento de expresar el sentimiento del héroe ante el regreso: nostalgia, saudade, morriña:

Si no llevase tanta morriña en el corazón quizá le hubiese gustado subir Ródano arriba hasta (...) Pero ya no había tiempo que perder, la saudade tiraba de él. (SG 200) Tanta nostalgia tenía en el corazón que sentía como si hubiese vivido cien años. (SG 201)

Y sus más hermosas palabras fueron para declarar su morriña, el anhelo de volver a ver las amadas cumbres, los verdes pinares, los hondos valles, el mar de Foz... (SG 204)

Quizá también las más hermosas palabras de Cunqueiro fuesen las destinadas a su ciudad natal. Cuando analicemos la relación entre el narrador y el héroe, veremos la importancia de Mondoñedo en la obra del autor.

En Jerusalén comprende el protagonista el significado de su ciudad, como punto de partida de la peregrinación y como meta. Al regresar, el narrador nos presenta al avejentado obispo como un peregrino que busca Galicia, buscando lo que ya conoce, buscándose a sí mismo:

Con el bordón de peregrino anduvo el camino francés. ¿Y no era él un peregrino, no buscaba también él la verde Jacobusland, perdida en el cabo del mundo? (SG 200)

Y en ambos casos se descubre (o más bien, se recuerda) que el héroe en sí mismo es aquello que ha venido a encontrar.⁵²

(...) y donde habíamos pensado que salíamos, llegaremos al centro de nuestra propia existencia; y donde habíamos pensado que estaríamos solos, estaremos con el mundo.⁵³

Mondoñedo es para el santo, y debe serlo también para el lector, el ombligo del mundo al que se refiere Campbell:

El lugar del nacimiento del héroe, o la tierra remota del exilio del cual retorna para llevar a cabo sus hechos de adulto entre los hombres, es el punto central u ombligo del mundo. (...) Desde el lugar umbilical, parte el héroe a realizar su destino. Sus hechos de adulto derraman fuerza creadora sobre el mundo.⁵⁴

En referencia a esta misma idea nos recuerda Savater que quizá sin la memoria del lugar de origen, la tarea del héroe no tenga sentido, y creemos que este personaje cumple la premisa; es decir, que Cunqueiro quiere que Mondoñedo sea el punto final y el sentido último de su peripecia, pues es el autor quien inventa su vida y quien inventa para él un bello regreso a la ciudad de la catedral.

El héroe nunca olvida quién es, para así poder, finalmente, llegar a serlo; en todo heroísmo hay una fidelidad a la memoria del propio origen, que es de donde le viene la fuerza y la determinación. Recordar el origen suele equivaler a no olvidar por qué salió uno de casa(...) ⁵⁵

Por otro lado, el proceso dialéctico Jerusalén-Mondoñedo, nos introduce en una faceta más de la personalidad del protagonista: su indecisión típica del hombre gallego, o su

desasosiego, de forma que cuando está en un lugar ansía estar en el otro. Incluso resulta posible una síntesis de ambas ciudades:

Para Gonzalo, Villamayor es como una Jerusalén recobrada y sus montañas las de Gelboé (...) (SG 167)

La proximidad de la muerte y la vejez, acentuarán todavía más el significado de Mondoñedo. El regreso del héroe - que analizaremos más adelante-, se revela parejo al del griego Ulises. No, no es una comparación descabellada la del santo medieval con el héroe de la Odisea, pues éste sirve de referencia a Cunqueiro o para trazar a muchos de sus personajes (no sólo al Ulises de su novela LMDU), e incluso la comparación en *San Gonzalo*, la encontramos en boca del propio protagonista:

-Creí morir de soledad y parecíame siempre ver en el horizonte, como una isla en el mar, esta amada tierra nuestra... Ahora ya no nos separaremos más. Vuelvo a tener en mis manos el bácullo pastoral de Bretoña. Como Ulises el antiguo, de regreso de su viaje, yo traigo de regreso de mis peregrinaciones muchas cosas que contaros.(SG 204)

Mondoñedo como Ítaca, Gonzalo como Ulises... El paralelismo nos lleva a adelantar la relación, estrecha, entre autor y héroe. No es Gonzalo el que se compara con Ulises, sino que Cunqueiro idealiza esa comparación, de forma que es él quien quisiera ser Ulises, es él quien idealiza un hipotético regreso a su ciudad natal y el recibimiento de sus paisanos. Por otro lado, parece que la ganancia de Gonzalo al regresar de sus peregrinaciones no es otra que la de poder contar su peripecia a su gente. No es ya la experiencia del viaje (como quiere enseñarnos Kavafis en su poema *Itaca*), la riqueza del héroe, sino el hecho de poder transformar esa experiencia en objeto narrable. Algo parecido nos recuerda Milagros Couceiro sobre los héroes de *Os outros feirantes*:

Os personaxes que predominan no libro son os emigrantes e os que van á mili. Xa que non traen moito negocio feito ó saíren da Terra, apenas un canciño cun ollo axóuxere postizo, ou un loro singular que piropea ás mozas, polo menos traen historias que contar.⁵⁶

Como veremos el "héroe narrador", figura que insistentemente aparecerá en la obra del mindoniense, es un disfraz (parafraseando a Anxo Tarrío) que apenas oculta al verdadero narrador: Cunqueiro.

Para concluir con esta semblanza de Gonzalo como peregrino, deberíamos analizar, siguiendo en este punto a Joseph Campbell, el motivo de la llamada a la aventura:

El héroe puede obedecer su propia voluntad para llevar al cabo la aventura (...) o bien puede ser empujado o llevado al extranjero por un agente benigno o maligno (...) La aventura puede comenzar como un accidente (...) o simplemente, en un paseo algún fenómeno llama al ojo ocioso y aparta al paseante de los frecuentados caminos de los hombres.⁵⁷

La llamada a la peregrinación (la aventura más importante del protagonista), no es externa y no es inducida por ningún agente. Por un lado, nuestro personaje es un santo y un elegido, así que su destino puede estar marcado por los designios divinos, y especialmente por la protección de la Virgen. También podrían citarse los ejemplos en su familia de peregrinos ilustres (insistamos en que es Cunqueiro el que inventa tales parentescos), pero éstos parecen no actuar como modelos, sino tan sólo como antecedentes, ya que, como reitera el narrador, el ansia de caminos es una constante en la familia Arias.

4. LA SOLEDAD Y EL TEMOR

La soledad de nuestro obispo no es la traducción de un rechazo de la sociedad, como ocurre a otros héroes cuya aventura es precisamente la de integrarse; ni se verá empujado a ella por las circunstancias de la aventura (salvando el episodio de la visión del ángel que luego comentaremos), sino que la concibe o abraza por propia voluntad, como expresión de su religiosidad y como consecuencia inevitable de su comunión con lo divino y la vivencia del misterio:

Desde el punto de vista del camino del deber, el que es exiliado de la comunidad es nada. Desde el otro punto de vista, este exilio es el primer paso en la búsqueda. Cada uno lleva el todo dentro de sí mismo, por lo tanto puede buscarse y descubrirse dentro de él.⁵⁸

Tampoco es la soledad producida por el desamor que aqueja a los caballeros andantes, caso de Amadís:

Con el desamor se producirán unos hechos antitéticos. El héroe decaerá físicamente, incluso tendrá síntomas característicos de los *hereos*, de la enfermedad amorosa, abandonará toda la vida activa y se separará de la sociedad, estando al punto de morir. El amor ha constituido la aventura más peligrosa de su existencia.⁵⁹

La primera manifestación importante de su deseo de soledad la representan San Salvador y San Martín, los cenobios a los que irá a refugiarse del cierto ahogo que le produce Mondoñedo; deseo que más adelante se acrecentará y tomará forma con su retiro al Yermo, en el que vivirá una alegre soledad, que le sirve para combatir su impaciencia y desasosiego:

"La soledad y la oración consumieron su impaciencia." (p. 162).

La soledad se acentúa precisamente cuando el contacto con la divinidad es mayor, o cuando tiene que "ejercer" de santo, es decir, en las visiones y en los milagros. Gonzalo está solo cuando tiene visiones, exceptuando la que tiene en el pozo de Louro (p. 168) en la que es invitado por un antiguo monje a mirar en sus aguas. No sabemos cuál es la intención del monje al sugerir al obispo que mire en el pozo, ni tampoco si el monje era partícipe de la visión estupenda que tendría el obispo; pero por su extraordinaria vejez, puede considerarse como una variación del personaje benefactor o ayudante sobrenatural que encontramos en el folclore:

No es raro que el ayudante sobrenatural tenga forma masculina. En el reino de las hadas puede ser algún pequeño habitante del bosque, algún hechicero, ermitaño, pastor o herrero que aparece para dar al héroe los amuletos y el consejo que requiere. Las mitologías superiores han desarrollado el papel de la gran figura del guía, el maestro, el conductor, el que lleva las almas al otro mundo.⁶⁰

Los milagros también los obrará en soledad, aún cuando el pueblo o alguna gente esté pendiente de su resolución, o tan sólo acompañado por presencias sobrenaturales o por el personaje que sufre alguna dolencia o problema y es sujeto del milagro. (En este sentido, podría estudiarse la figura de Gonzalo como antecedente del Merlín cunqueiriano, y del personaje de Fagildo en EAC.) Pero centrémonos ahora en el milagro más importante del protagonista, y el que da lugar a la leyenda: la derrota de los normandos.

Tras haber tenido la visión en el pozo de Louro de la derrota de los normandos, el santo elige la soledad para obrar el milagro:

Nada dijo, a nadie invitó a acompañarle (...) (SG 173)

Gonzalo, en el monte, a solas con su fe. La lleva en su corazón como la vaina lleva la espada. (SG 175)

En esta circunstancia, el narrador se desvía del contenido de la leyenda (como veremos), pues, en ésta, el obispo es ayudado por sus fieles dada su avanzada edad. La soledad en el milagro debemos entenderla como:

1. La soledad del héroe viviendo la fe. 2. La soledad que el narrador le confiere para resaltar su proeza, y 3. La soledad propia de su carácter. Es sumamente importante la fe ya que, al no haber testigos, los fieles deben fiarse de la narración de su obispo. Precisamente la fe será una de las virtudes mayores de nuestro héroe, y también la enseñanza que Cunqueiro, a través de su personaje, quiere transmitirnos. La comunicación del santo con Dios y su manifestación del temor al fracaso, a pesar de su fe, tienen lugar también en soledad. Gonzalo agradece al cielo la realización del milagro y reza:

Gonzalo ora durante largas horas en la cumbre. Los habitantes de las marañas han huido tierra adentro. (...) Al terror ha sucedido una alegría incontenible. En los ojos de Gonzalo habita ahora una paz infinita. Solo, por umbrosos caminos, va desde San Salvador a Mondoñedo. (...) El monje, con su pueblo, se arrodilla y hacia Dios suben cantos de gracias. (SG 176-7)

Las imágenes que nos plantea Cunqueiro son claras: 1. El santo, solo en la cumbre del monte (más cerca del cielo), se comunica con la divinidad y teme el fracaso. Si participase este temor a sus fieles, quizá ellos perdiesen la fe. El héroe local, ante todo, debe servir de ejemplo. 2. El héroe regresa en solitario de la aventura. Es un "tópico" de Cunqueiro. Aparecerá en otras obras del gallego, aunque las aventuras de los otros protagonistas no concluyan felizmente; y también aparecerá como parte de la vida imaginada por esos mismos héroes. 3. El santo reúne a su pueblo para agradecerle a Dios el milagro.

En líneas generales podemos afirmar que cuanto mayor y más difícil resulta la aventura de Gonzalo, mayor será también su soledad. En la última etapa de su viaje a Jerusalén, donde comienza de verdad su aventura sobrenatural, éste se quedará solo tras un naufragio: por un lado se adelanta la posterior comparación del santo con Ulises (tanto por sus naufragios, como por estar a merced del destino querido por los dioses para él), y por otro, el narrador resalta la figura del héroe ya, que estando solo, las cosas extraordinarias que le suceden sólo le suceden a él.

También podemos hablar de una gradación en su viaje, ya que cuanto más lejos está de su diócesis y se acerca a Jerusalén, su influencia y poder jerárquico será menor, pero proporcionalmente se acrecienta su contacto con la divinidad y su riqueza espiritual. En consecuencia, mientras en Santiago será recibido por Peláez y Fagildo de Antealtares, y en Roma por el papa Pascual II (encuentro que Cunqueiro toma de la obra de Otero

Pedrayo- la p. 187 de *Flores del año mil y pico de ave*, se corresponde con la p. 284 de la edición primera de *A Romeiría de Xelmírez*, y con la p. 321 de la edición de 1991-, pero sólo en el ritual, no en el contenido (de la entrevista), en Jerusalén estará completamente solo. En el camino a Compostela disfrutará de la compañía de un monje y un siervo (p. 149) y varios peregrinos franceses (p. 152). A Roma irá con dos monjes, Munio y Martín (p. 179) (7); y a Jerusalén sólo con Munio, que perecerá en el naufragio con el resto de los tripulantes del barco. Esta soledad "forzosa" reitera la idea de que Gonzalo es el elegido para vivir unas experiencias sobrenaturales, que no puede compartir con nadie, sino tan sólo por medio de la narración. Quizá Munio, buen cristiano, esté un peldaño más abajo que el santo, que contará su aventura a los fieles al regresar a Mondoñedo. Las gentes de su diócesis le creerán: son los perfectos narradores, porque su fe les ayuda a creer y disipa sus dudas. En este sentido, el peregrino triunfa como héroe y como narrador. Su credibilidad viene amparada por una serie de hechos que ha demostrado a los creyentes. Pensemos en Sinbad intentando convencer a Sari para que le crea, y podremos ver la irónica variación que Cunqueiro traza con el personaje del viejo marinero.

En Jerusalén no será recibido por nadie, jerárquicamente no tendrá función ni lugar alguno, pero su felicidad espiritual alcanzará su cenit.

Otro espacio clave en el que se revelará su soledad, unido al sentimiento de humildad y de alejamiento de su diócesis, será Britonia, la antigua sede trashumante, cuyas ruinas visitará al volver de Compostela. La soledad del héroe encaja perfectamente en el paisaje britonense:

En el silencio britonense, en aquellos inmensos campos de soledad apartados de todos los caminos del mundo (...) Bretoña, lejana y sola. Ningún camino lleva a ti. (SG 157)

El regreso de su peregrinación a Tierra Santa, también nos descubre a un héroe solitario:

A pie, solo y lentamente, quiso hacer el camino a Mondoñedo. (SG 202)

La idea del temor va unida a la soledad, pues su manifestación tiene lugar en aquellos momentos en que el héroe está retirado o está hablando con Dios. Su preocupación es la de proteger su obra de cristianización; su temor, que se pierda inevitablemente ante la invasión de los normandos:

Temí por San Martín. (SG 179)

Gonzalo teme: Louro, Masma, Villamayor, San Salvador... todo perecerá. (SG 174)

Por otro lado, el obispo duda ser un digno representante de Cristo. Se invierte así el motivo del héroe temerario que confía en exceso en sus capacidades:

Pero también enseña que el que confía o se enorgullece de sus características empíricas o meramente físicas está completamente perdido.⁶¹

El temor y la duda de San Gonzalo son, al fin y al cabo, la natural expresión de su cristianismo. La duda del santo ante Dios es, en definitiva, una "reproducción" a pequeña escala de la duda de Cristo ante el Padre.

5. EL SANTO Y EL GUERRERO

La conjugación de dos cualidades tan dispar es, y su justificación, debemos buscarla en la Historia, en la hagiografía, y en la circunstancia concreta que debe afrontar el protagonista.

Desde el comienzo de la obra, el narrador le describe como un héroe de batalla, con los atributos físicos de los antiguos héroes de la épica griega. Tengamos en cuenta también el linaje al que pertenece, en el que la figura del guerrero aparece reiteradamente, y así será comparado con un rey (p. 152) y con un héroe:

La ciudad pasmó de ver un obispo tan mozo y tan gentil, hermoso como un héroe de romance. (...) tan puesto, que parecía que en su vida había hecho otra cosa. (SG 140)

... y en cierto modo, así deben entenderse las "exigencias del guión": la espada de Gonzalo cumple una función determinada en una coyuntura determinada, es decir, la de salvaguardar la paz cristiana de las invasiones bárbaras y mantener la justicia y la paz ante los abusos de los señores feudales. Tan sólo cuando situaciones de esta envergadura así lo exijan, el santo adoptará una postura beligerante y su báculo de pastor se convertirá en espada de justicia (p. 205) o en lanza contra los feudales:

Gonzalo da a los burgueses dinero para que refuercen los muros de la ciudad. Vive en él, ahora, el hijo y nieto de soldados, y su báculo es como una lanza, como lo fue en Resende contra los feudales... (SG165)

Sin embargo, no es esta la actitud por la que el narrador pretende que nuestro héroe se acordado sino que, aún teniendo que solucionar por la fuerza los disturbios feudales, su don, en última instancia, será el de apaciguar a los combatientes mediante la oración (en la Paz de Resende); y a pesar de estar en la batalla, parecerá ajeno a ella y exento de hacer uso de las armas:

Con armadura sí, pero sin armas, un pie en la tierra y otro en la borda de una barca, los brazos abiertos, implorantes; los ojos azules en el azul del cielo; la dorada cabellera al viento, ajeno a la batalla de la que no obstante, es capitán, aquel mozo es, sin duda, Gonzalo Arias en la hora hermosa y terrible del milagro. (SG136)

El gesto de Gonzalo es, en cambio, el de rogar a Dios la victoria y acogerse a la fe y la oración como defensa, idea que encontramos también en la obra de Otero Pedrayo plagiada, en una frase que Cunqueiro hace suya:

Las cruces de nuestras iglesias nos defendieron mejor de los moros de Libia que las orgullosas murallas romanas. (SG 179) (*Aparece en la p. 153 de la edición de 1991 de Otero Pedrayo, y en la p. 99 de la antigua edición de 1934*)

El milagro de la batalla contra los normandos, en la que se destruye a la flota enemiga por medio de la oración, es también una bella forma de mostrarnos el poder de la fe y la oración, superior al del uso de las armas. Aún así, la victoria sobre los normandos es narrada como una batalla en la que participan los ejércitos celestiales y en la que el héroe es considerado como un "guerrero de Dios". (p. 175).

A medida que el protagonista avanza en su viaje a Roma, el narrador evoca a los héroes cristianos y a los caballeros entregados a la defensa del santo sepulcro. Como fantasmas salidos de los bosques por los que transita el santo, Carlomagno, Roldán, Galaz... le acompañarán en su camino, y nos recordarán que en su modestidad albergó la idea de ser soldado de Jerusalén (p. 161). El heroísmo militar cristiano es del agrado del obispo:

Para Gonzalo aquel heroísmo militar estaba muy cerca de su corazón. (SG 180)

Se exaltó hablando de los varones cristianos que conquistaron y defendieron el Santo Sepulcro. (SG 204)

Sin embargo, es a Cunqueiro a quien emocionan las historias de caballerías, y es él quien recuerda al lector a los caballeros surgidos de la niebla, de los cuales Carlomagno y Roldán están retratados en pinceladas, plagiando de nuevo al orensano.

La conjunción del santo y el héroe (o guerrero de Dios) en un mismo personaje es común en la hagiografía :

El arquetipo de héroe se superpone al de santo, y la hagiografía recoge este ideal, representando la santidad como una verdadera batalla contra las tentaciones, contra los vicios y falsedad del mundo; o luchas reales contra los enemigos del cristianismo, sean los sarracenos u otros. El protagonista se convierte en santo y en héroe al triunfar en esa batalla. Veremos que las cualidades propias del héroe, como la valentía, la firmeza, la dignidad, la fidelidad, pasan a formar parte de la caracterización del protagonista hagiográfico.⁶²

En nuestra obra, como hemos visto, la lucha del protagonista se trata de una "lucha real contra los enemigos del cristianismo", otro tópico de la hagiografía:

(...) pero la batalla constituye también un motivo hagiográfico, ya sea contra los moros, como enemigos del cristianismo, ya sea contra el diablo o sus sicarios.⁶³

y también de la literatura de caballerías, en la que la figura del santo puede aparecer ligada al uso de las armas. El siguiente ejemplo pertenece al Amadís de Gaula, donde aparece la figura del santo Nasciano:

(...) que comoquiera que este santo hombre fuese de orden y de tan estrecha vida en lugar tan esquivo, primero fue caballero y muy bueno en armas en la corte del Rey y su padre del rey Lisuarte, y después, de su hermano el rey Falangrís, de manera que así como en lo divinal tan acabado fuese, no dexava por ende de entender bien en lo temporal, que mucho lo avía usado.⁶⁴

En la mentalidad medieval parece normal la fusión de lo "divinal" (el retiro) y lo "temporal" (el uso de las armas al servicio del Bien). Campbell nos habla de dos tipos de héroe que se conjugarían en la figura del santo guerrero. Por un lado, el héroe de acción (el guerrero de Dios que porta la espada) y por otro el héroe supremo (el santo que porta el Libro de la Ley). La aventura del primero es la de conquistar la vida, la del segundo, el encuentro con el Padre:

El héroe supremo (...) requiere una sabiduría más profunda que lo otro, y resulta no en un modelo de acción, sino de representación significativa. El símbolo de lo primero es la espada de la virtud; el de lo segundo, el cetro del dominio o el libro de la Ley. La aventura característica de lo primero, es ganar a la desposada- la desposada es la vida-. La aventura del segundo caso es el viaje hacia el padre- el padre que es lo desconocido invisible.⁶⁵

Nuestro personaje reúne ambas caracterizaciones. Sin embargo, como señalábamos más arriba, es el "héroe supremo" el que debemos ver en él. La figura del guerrero- la imagen sangrienta del héroe cortando la cabeza del pagano, o la imagen de Santiago blandiendo la espada contra el moro- nos la ofrece el narrador en un juego por el que Gonzalo estaría representado en los frescos de la catedral de Mondoñedo. De este asunto nos ocuparemos en el siguiente apartado. Recordemos, para concluir, que la única espada de Gonzalo es su fe:

Gonzalo, en el monte, a solas con su fe. La lleva en su corazón como la vaina lleva la espada. (SG 175)

6. ASPECTO FÍSICO Y TRANSFORMACIONES.

Cunqueiro se basa en los frescos de la catedral de Mondoñedo para describirnos el aspecto físico de su héroe: ojos azules, dorada cabellera y armadura. En numerosas ocasiones reiterará el narrador estos atributos, como los dos primeros en la épica griega y posteriormente en las novelas griegas:

Los héroes y heroínas son, eso sí, rubios como los nobles de la épica (...) se añade generalmente el brillo en la mirada.⁶⁶

Su tez parece ser dorada (... aquel niño dorado como el sol, de lim pios ojos... SG 136), en contraste con un m onje que le replica el se ntido de la ciencia (por la que el santo siente verdadero interés), y que por tanto podría realizar en ese mom ento de la formación del héroe una función antitética :

Gonzalo de Lorenzana estudió las artes (...) y gustó del saber, aunque algún otro monje, pálido y lan zal como un álamo, advirtiera:

-¿Para qué la ciencia? (SG 137)

Este person aje aparece tam bién en la obra de Otero Pedrayo ("pá lido e lan zal" en la edición de 1991, p. 83; y en la edición orig inal "pálido e dan zal", p. 19) (8). Sin embargo, en esta novela el m onje no parece representar una oposición, sino que form a parte (como una voz anónim a) de un abanico de opiniones diversas sobre la disciplina eclesiástica, en un intento del autor por m ostrarnos las inquietudes del m omento histórico de Gelmírez. En cambio, en el texto de Cunqueiro ese monje "advierte".

El pequeño santo ni es pálido, ni lan zal (Alto, esbelto/ Arrogante y gentil⁶⁷), ni moreno como Ulises, con el que es com parado al final de la obra, sino dorado. Si bien sería un exceso la tez m oreña del héroe de Ítaca para nuestro santo, habida cuenta la climatología galaica; recordem os que para la estética medieval, en cons onancia con el equilibrio y la armonía perseguidas...

(...) la piel idealmente bella es aquella cuyo colorido es equidistante entre el pálido y el rojizo, pues si mboliza el equilibrio físico, o lo que es lo mismo, vital y constitucional.⁶⁸

Un claro ejemplo lo encontramos en el Amadís:

La Reina no dixo nada; antes, se emberme(ge)sció el rostro, que la hizo muy más hermosa.⁶⁹

Por otro lado, la dorada cabellera (o rubi a cabellera, p. 164), no sería anorm al en un santo de origen germánico, y "dulce" como los celtas. Pero, teniendo en cuenta que nada se sabe del verdadero Gonzalo, obispo de Mondoñedo, debemos considerar la elección de estos atributos físico s como una decisión arbitraria por parte del autor, y en m ayor medida si com probamos que los frescos de la catedral en los que Cunqueiro basa la pintura de su héroe, no re presentan a San Gonzalo y su milagro, sino una "Matanza de Santos Inocentes":

En la par ed del lado del Evangelio se describe, en una serie de escenas de un g ran realismo, la Degollación de los Santos Inocentes.(...)El artista - se atribuyen al pintor local Juan de Gont án, sin más fundamento que el de haber vivido en Mondoñedo- (...)70

La arbitrariedad del escritor es ev idente, inc luso al tra tar la auto ría de los frescos (Alfonso de Gontán en vez de Juan de Gont án), si bien el propio Trapero Pardo nos

recuerda la posibilidad de evocar los tiempos del obispo santo en las pinturas murales de San Martín de Mondoñedo:

De todas formas, contemplando las en el ambiente del admirable templo, pálidas y dejando adivinar más que ver las figuras representadas, es fácil evocar los tiempos de Gonzalo, **o bispo santo**, cuya personalidad va unida a hechos y leyendas de estupendos milagros.⁷¹

"Dejando adivinar más que ver" dice Trapero. Una actitud parecida nos parece la del autor al "ver" a su san Gonzalo representado en los frescos de la catedral.

Destacan también en la descripción del héroe su juventud y hermosa naturalidad (... hermoso como un héroe de romance... SG 140); hermosura que, como la de los héroes de romance, guarda estrecha relación con la bondad del personaje, como subraya Cacho Bleca en su edición del Amadís:

El mundo idealizante de nuestra obra recoge un tópico de larga tradición greco-latina, la relación entre lo físico y lo moral(...) Obsérvese que no hay una determinación, sino un indicio para conocer a la persona, tema por otra parte tópico en los libros de caballerías.⁷²

La alegría y la sonrisa (pp. 149 y 150) y la dulzura y la humildad ("Gonzalo tiene veinticinco años, y algo hay bajo su humildad y dulzura que recuerda aquel siglo de hierro". SG 144), parecen signos reconocibles en el aspecto físico del obispo, como lo son las llagas que en su cuerpo llevará desde pequeño ("... las espaldas y la cintura llagadas de Gonzalo..."SG 134-5)

Sin embargo, esa dulce juventud y hermosa, propias del héroe de caballería, se diluirán paulatinamente a medida que el santo afronte su peripetia. En su retiro al Yermo, el obispo va envejeciendo:

Pero lo cierto es que en sus ojos brillaba la fiebre del insomnio. Había enflaquecido y ya no parecía un mozo. Ayunos y disciplinas destruían poco a poco su cuerpo aunque fortalecían su alma. (SG 161)

Ahora poblará el rostro del santo una "barba de oro" (SG 162). Mientras el obispo envejece, su alma rejuvenece ("Una inmensa juventud lo anima." SG 164), de forma que se repite la estructura de la relación que veíamos en "La soledad y el temor", por la que a mayor distancia de Mondoñedo, eran observables en el personaje una mayor riqueza espiritual y mayor influencia como miembro de la Iglesia. El héroe pierde en presencia, pero gana en riqueza espiritual.

Al regresar a Mondoñedo su cambio físico, a pesar de su corta edad (40 años) es grande, pero su espíritu se mantiene bello y ha crecido con los días. Una vez más, los ojos representan esa riqueza interior:

Tiene blanca la barba, que era de oro. ¿Cómo ha envejecido tanto en tan poco tiempo? Quizá se encorve un poco al andar. Su ropón está zurcido y remendado y tiene ese color de tierra que dan los caminos de sol y lluvia. Lo conocerán, puede ser, por los ojos. Conservan toda su luz, toda su apasionante hermosura, toda su inmensa claridad. (SG 203)

El motivo del aspecto del héroe al regresar de su largo viaje se repetirá en *Las Mocedades de Ulises*, pero, a diferencia del itacense, la de Gonzalo será una "perpetua juventud" (p. 220).

Pero también deberíamos hablar de la transformación del personaje en otro sentido. Teniendo en cuenta que "según Jean Frappier, la aventura puede incluso transformar al héroe"⁷³, cabría preguntarse en qué medida transforma internamente la aventura al obispo. Ya hemos visto que su espiritualidad va en aumento, pero ¿podemos hablar de una evolución, de un cambio en su personalidad? Estas cuestiones las analizaremos cuando estudiemos la figura del protagonista como personaje redondo o plano.

Deberíamos analizar también ya no la posible transformación interior del héroe sino la influencia de algunos ejemplos, de algunas vidas, en la formación de su personalidad. Siguiendo el concepto de modelo definido por Max Scheler³⁸⁶, descubriremos en Gonzalo la huella y presencia de diversas personalidades que perfilarán la calidad de su carácter y que inspirarán su modo de vivir, aunque no haya en algunos casos un conocimiento del modelo por parte del "imitador". Por supuesto, el gran modelo de todo santo, teniendo en cuenta que:

Todos consideran a su modelo, en la medida en que lo tienen y lo siguen, como lo bueno, lo perfecto, lo que debe ser.⁷⁴

es Jesús, y en este sentido, la idea de imitar a un modelo, redundaría en la necesidad del santo de parecerse en todo lo posible a Dios:

(...) sino en estos modelos concretos de la humanidad, siempre existentes, en su orden jerárquico, donde se nos aparece el sentido más comprimido de la historia, donde se nos revelan los peldaños por los cuales el hombre- atraído, izado por sus excelsos ejemplos acogidos profundamente en su alma- se eleva a su meta suprema: parecerse a Dios, como dice Platón; ser perfecto como el Padre, como dice el Evangelio.⁷⁵

Los primeros modelos de Gonzalo, o al menos los más cercanos -aunque no sepamos si en efecto llegan a conocerse-, se encuentran en su propia familia: su tío Gutierre Arias y su primo Rosendo. Los tres tienen un punto de contacto, un espacio que les une: el monasterio de San Salvador de Lorenzana, fundado por Gutierre, y en el que estudiarán Rosendo y Gonzalo. De Gutierre "heredará" el joven Arias el ansia de peregrinar a Tierra Santa. De Rosendo, que también nace en la torre de Samarugo o al menos allí transcurre su infancia antes de ingresar en san Salvador (p. 129), le vendrá su otra vocación: la de pastor y defensor de su diócesis ante la furia normanda. Rosendo precedió a su primo en el obispado de Mondoñedo. También existe un cruce en las vidas de Rosendo y Gutierre, ya que el primero, estando en Lorenzana, ve llegar el cuerpo de su tío (p. 134), de forma que estos tres "varones piadosos" parecen girar en momentos históricos diferentes aunque cercanos, en torno a una misma arquitectura: San Salvador. Rosendo deseaba, igual que nuestro protagonista, ir a Jerusalén, aunque este sueño no pueda cumplirlo, de manera que Gonzalo (a priori el imitador) superará a sus familiares y se convertirá en hipotético modelo para ellos, pues sí llegará a Tierra Santa y volverá con vida de su viaje (Gutierre perece en la aventura). En este sentido podemos considerarle como un elegido dentro de su familia, como el héroe que realiza la aventura completa y es capaz de regresar con el elixir.

Los ermitaños, retirados en el Yermo, pueden inspirar al santo con sus vidas ejemplares. En las páginas de *San Gonzalo* se nos habla de San Gelo y su costumbre de hablar con las truchas (p. 156), de Gauderio, amigo de lobos y ciervos (pp. 161-2) o de San Pedro de Mezonzo (en este caso plagiando a Pedrayo: p. 161 de SG; p. 76 ed. 1991; p. 12 ed. de 1934).

Ya hemos señalado más arriba (en "El santo y el guerrero") que la caballería cristiana y el espíritu de las cruzadas es del agrado del obispo; y con el papa Pascual II coincidirá en su deseo de peregrinación y en su amor por Cluny (otra vez plagiando a Otero Pedrayo: p.187 de SG; p. 321 ed. 1991, p. 284 ed. 1934):

¿No había soñado Pascual en Cluny, cuando fue allí peregrino Bohemundo de Tarento, con morir en Jerusalén? En el claustro de Cluny oyó Pascual de labios de aquel príncipe rubio la gesta de Godofredo de Bouillón, prñada de prodigios. Además, bien veía en los ojos de Gonzalo aquella sed de caminos, aquella fiebre de peregrinación y penitencia que había visto en Sinibaldo de Othe y en Alberto de San Bartolomé, ahora polvo y ceniza (...) (SG 188)

El autor describe al lector una época en la que parece muy importante el papel ejercido por los modelos en la configuración de una forma de vivir cristiana, y en la que la conexión entre la religiosidad y el mundo de la caballería es normal, de manera que el propio Papa puede tener como modelo a un príncipe "rubio" y heroico. En líneas generales podemos hablar también aquí de una gradación en la influencia de los modelos, estableciendo una línea que parte de Jesús como modelo máximo, y que se bifurca en varias ramas (los eremitas, la caballería cristiana, y la parte piadosa de la familia Arias) para llegar hasta Gonzalo que, a su vez, es modelo para sus fieles (vid. Max Scheler, op. cit. pp. 47-8), y debería serlo - esta es la intención del autor- para los lectores.

Respecto a los modelos, podríamos decir que Cunqueiro es fiel a la tradición hagiográfica, en la que los santos frecuentemente se inspiran en ellos, incluso en los que provienen de la propia hagiografía:

(...) en ocasiones los hagiógrafos declaran explícitamente que los protagonistas se inspiran para sus actos y dichos en la literatura hagiográfica.⁷⁶

La literatura de caballerías no es una excepción: la idea del modelo está presente a un cuando no haya un conocimiento real entre la persona idealizada y la que la toma sus virtudes. En el siguiente ejemplo veremos cómo influye la figura de Amadís en su hijo Esplandián, antes de producirse la ansiada anagnórisis:

Y Esplandián le hizo el acatamiento y reverencia no como a padre, que lo no sabía que lo fuese, mas como al mejor cavallero de quien nunca oyera hablar. Y por esta causa le tenía en tanto, y le contentava su vista, que los ojos no podía dél partir (...)⁷⁷

Por otro lado, siguiendo el análisis de Scheler, podemos reconocer a la "contrafigura" en la persona del obispo Peláez, que en carnal los antivalores o los valores contrapuestos a los del héroe:

Al modelo se opone la contrafigura: la forma muy frecuente en que se presentan los hombres y grupos que, movidos por un odio primitivo hacia un valor personal, siguen una línea que está en reacción contra esta persona y contra la idea formada sobre personas, que a causa de su posición social deberían ser modelos y no lo son (el hijo contra el padre).⁷⁸

7. PSICOMAQUIA MEDIEVAL. LOS NORMANDOS. EL OBISPO PELAEZ

Al retomar el tema de la leyenda de un santo, Cunqueiro tiene en principio una serie de responsabilidades con la tradición que recoge. Deberíamos analizar en primer término cuál es la enseñanza que esas leyendas suelen perseguir, es decir, cuál es su valor didáctico para el hombre de la época, receptor por medio de la transmisión oral. Por lo general, esas enseñanzas radican en el concepto de psicomaquia:

Psicomaquia es una voz griega compuesta de "psicos" y "maquia", cuyo contenido específico es la lucha de dos principios antagónicos en el interior del hombre. El hombre, considerado desde la Antigüedad como objeto de un dualismo inherente a su propia naturaleza, traduce esa disputa al modo de la lucha del Bien contra el Mal, conceptos ambos conocidos por él.⁷⁹

Esta dualidad se desglosará en otras dualidades específicas contenidas en la primera (Bien/Mal), y, gracias a la imaginación del hombre medieval, tomarán formas diversas para encarnarse y animalizarse en un entramado simbólico en el que cobrarán especial significado los bestiarios. El tema de la psicomaquia

(...) es popularizado por un poeta español del siglo V, Prudencio, cuya obra principal "La psicomaquia" supuso la fuente de inspiración fundamental para la iconografía medieval.

Su poema es el primer ejemplo de composición como serie didáctica y de intención cristiana al establecer por medio, de alegorías, de la personificación de los vicios y las virtudes, las disputas guerreras de siete parejas de contrincantes: Fe/Infidelidad, Prudencia/Libido, Paciencia/Ira, Humildad/Soberbia, Sobriedad/Lujuria, Caridad/Avaricia, Concordia/Discordia.⁸⁰

Precisamente los santos ocupan un papel destacado en la representación de esas luchas duales:

Como tales, se utilizan en las batallas que sostienen contra los santos guerreros, uno de los temas preferidos de la Iglesia en la Edad Media. Así, podemos destacar como los más representados a San Jorge en su lucha con el dragón o la Bestia.⁸¹

Campbell nos recuerda la importancia de la imagen del héroe aniquilando al dragón como justificación de las expediciones militares contra los infieles:

Los reyes guerreros de la antigüedad veían su labor con el espíritu del exterminador de monstruos. Esta fórmula del héroe resplandeciente que va en contra del dragón ha sido el gran recurso de justificación de todas las cruzadas.⁸²

En la coyuntura medieval la Iglesia no tuvo más remedio que abrazar el mundo de la caballería para defenderse contra los infieles:

Las invasiones fueron las que acabaron por demostrar a los clérigos que ellos dependían de la "orden" de los guerreros para su seguridad física.⁸³

Ante ese peligro real, y retomando e interpretando el Antiguo Testamento, surge la figura del santo guerrero o militar:

Pero mientras la tradición pacifista parecía firme, también había pensadores de la Iglesia que, teniendo en cuenta, como Agustín, las tradiciones militantes del Antiguo testamento, se inclinaban hacia el lado contrario.(...) También en este mismo período de invasión es percibimos en Occidente el origen del culto a los santos militares, de manera especial a San Miguel, el jefe de las huestes celestiales de Dios.⁸⁴

La leyenda de San Gonzalo podría enmarcarse en las características y las preocupaciones coyunturales expuestas más arriba: el santo guerrero (personificación del Bien) triunfa ante los infieles, normandos, (representantes del Mal). Probablemente éste fuese su sentido original, salvando la peculiaridad del milagro de Gonzalo: su triunfo sobre los normandos se consigue mediante la oración, de forma que desaparece la figura del héroe "resplandeciente" que porta la espada, para ser sustituida por la de un santo entrado en años que tan sólo se vale de la oración. Cunqueiro juega, como es en él habitual, con estas dicotomías y con la leyenda de la que parte. Por un lado recupera la imagen del héroe "resplandeciente", joven y apuesto, mitificando lo que en la leyenda había de desmitificación o de humanización del protagonista. Por otro lado no centra el desarrollo de la dicotomía Bien/Mal en el milagro de los normandos, ni la personificación se establece partiendo de los normandos como representantes del Mal, sino que éstos son tratados como héroes del mar, temibles y fieros, pero con un hogar, una familia y unas tradiciones respetables. Podríamos decir que, en este punto, el autor desmitifica la imagen de los invasores:

Ellos, los hijos del mar, también tienen una tierra (...) También los normandos tienen ríos umbrosos a los que se asoman pueblos y aldeas. También tienen mujeres e hijos. (SG 169)

Chao Espina, que ha estudiado la presencia de los normandos en Galicia, vierte opiniones análogas a las que Cunqueiro desarrolla en su obra, es decir, desmitificando la visión de los vikingos:

Pudiéramos añadir en su elogio: la hospitalidad entre ellos, el amor a su patria y a sus tradiciones, sus excepcionales dotes para la navegación y tantas otras buenas cualidades.⁸⁵

En otro texto diferente, un artículo periodístico recogido en FLM, el mindoniense nos recuerda las peregrinaciones de los normandos a Tierra Santa (es decir, la gran aventura de Gonzalo) y su conversión al cristianismo:

Me refiero a los viajes que hicieron a Tierra Santa los hombres del Norte, los normandos, los vikingos que pasaron con sus naves las columnas de Hércules y llegaron hasta el Gran Castillo, como ellos llamaron Constantino pla. Convertidos al cristianismo después de su Rey Olaf - aquel que tanto daño hizo en Galicia en la expedición de 1904

(...) querían llegar a la ribera palestina, como pacíficos peregrinos y acercarse a Jerusalén, donde el Señor sufrió pasión y muerte, y acercarse a Belén, donde había nacido. (FLM 166)

Leyendo estas últimas líneas, podemos comprender que difícilmente el sentido de la narración del milagro de los normandos pueda ser el mismo que tuvo en su origen la leyenda, pues el paso de los años, y la revisión histórica, alejan al autor del maniqueísmo para demostrarnos, en cambio, un profundo respeto y admiración por este pueblo capaz, por otro lado, de poseer los mismos valores que el protagonista de SG. La opinión de Cunqueiro puede tener como punto de partida, o como referencia, la de Pedrayo pues, cuando el mindoniense nos habla en su *San Gonzalo* de la conversión de los normandos, lo hace plagiando al orense (SG 155; ed. 1991, p. 77; ed. 1934, p. 13).

En consecuencia, creemos que no es la pareja de contrarios Fe/Infidelidad (cristianos/paganos), descrita por Prudencio, la que se refleja en esta novela, en la que, por otro lado, el episodio del milagro contra los normandos (pese a ser la única referencia sobre el santo, y por tanto el hecho -legendario- por el que se le conoce) no es el capítulo más importante de su vida ni el tratado con mayor extensión. Sin embargo si hallamos la presencia de otras de las parejas descritas por el autor de la *Psychomachia*, cuando el mindoniense trata el tema del feudalismo y el de los abusos de la jerarquía eclesiástica. Nos referimos a las parejas: Humildad/Soberbia y Caridad/Avaricia.

Recordemos que la personificación de la psicomachia es habitual en la hagiografía:

Las hagiografías constituyen la teología moral, que trata de regular las aspiraciones y comportamiento del individuo. En lugar de exponer los vicios y virtudes en abstracto- lo que podría resultar monótono y poco estimulante-, se presenta la vida de unos personajes ejemplares.⁸⁶

Incluso, a veces, los personajes se utilizan como representaciones de la lucha entre Dios y el diablo:

Dios y el diablo, por representar las fuerzas del Bien y del Mal, en constante lucha que invariablemente termina con la derrota del Maligno, obtiene siempre en la hagiografía una presencia LATENTE (continuamente se alude a Dios como Hacedor y al demonio como inspirador de todo pecado), pero en muy contadas ocasiones intervienen en diálogos.⁸⁷

En SG, el Maligno se le aparece al héroe en una visión con el rostro del obispo Peláez (p. 163). No creemos que el autor haya querido personificar al diablo utilizando la

figura histórica de Peláez, pero es evidente que su papel en la vida de Gonzalo es el de antagonista, y que representa la soberbia y la avaricia, y por otro lado la falta de fe (al no creer en el milagro de los normandos). Son exactamente los contravalores de la novela, es decir, aquellos opuestos a los que son reconocibles en el héroe. (p. 154). Sobre Peláez como personaje histórico pueden consultarse las págs. 17 a 23 de la obra *Gelmírez y su época*, de Artaza Malvarez, de las que extraemos las siguientes líneas:

Tenía el obispo grandes enemigos, no sólo por la enérgica actitud en que se sostuvo reprimiendo a los usurpadores de los bienes de la Iglesia, sino que también por los altos cargos que ostentaba, de SEÑOR de Santiago y de extensas comarcas y de Prelado Compostelano, a cuyos cargos iban anexas grandes prerrogativas y honores, tales como el derecho a levantar tropas y conducir las; administrar justicia y ser servido y acatado como jefe por los caballeros de sus Señoríos, así no es de extrañar que se le persiguiese y acusase.⁸⁸

La revisión del historiador de la figura del obispo compostelano, no tiene por qué concordar con la de Malvarez, que nos recuerda además que Peláez fue acusado de tratar con los normandos para entregar Galicia (Malvarez, op. cit. p. 17). Antón Risco menciona el trato de Peláez con el Duque de Normandía, junto al conde Rodrigo de Ovequis (Risco, op. cit. p. 114), pero también rescata la imagen del obispo Peláez como reformador de una situación de abandono en el clero de Compostela (pp. 112-113). El propio Malvarez recuerda también al obispo como "aquel ilustre prelado que trazara y diera comienzo a la Basílica Compostelana y al engrandecimiento de la ciudad" (op. cit. p. 18).

¿Por qué elige Cunqueiro la figura del compostelano para encarnar una serie de antivalores? ¿Por qué elige al ambicioso para su retrato y no al reformador? La respuesta quizá radique en la obra de Otero Pedrayo plagada fragmentariamente por el mindoniense, en la que Gelmírez imagina a Peláez como enemigo que trata con el demonio, y cuyas horribles caras quería poner en las basas de la basílica compostelana para enseñar a las gentes a reconocer a los enemigos de Compostela (O. Pedrayo, op. cit. ed. 1991, pp. 73-4; ed. 1934, p. 9). Este fragmento es además plagiado por Cunqueiro en la página 154.

No es nuestra tarea la de rescatar la figura histórica de Peláez, ni la de, en su caso, hacerle justicia, sino la de comprobar cómo Cunqueiro perfila al personaje, partiendo de unas cualidades negativas (tomadas quizá de Pedrayo), y establece gracias a él un espejo de valores por medio del maniqueísmo, siguiendo aquí la tradición hagiográfica:

(...)Tanto en las Vidas de santos como en los poemas heroicos los personajes están contruidos de una pieza, no presentan ninguna fisura; es decir, los sentimientos y caracteres se llevan al extremo. El santo lo es hasta la perfección; la valentía y el coraje del héroe no tienen fin; el malo lo es hasta la condenación. Se llega así a un maniqueísmo total que ocasiona la decantación de los personajes en una u otra dirección: buenos o malos, favorables al protagonista o enemigos.⁸⁹

Peláez parece encajar en la figura del oponente de la hagiografía:

La oposición que encuentran los santos en su camino hacia la perfección sirve para realzar su fortaleza, y casi nunca constituye un núcleo narrativo relevante, y menos el inicial.⁹⁰

Incluso en estas premisas estadísticas, Cunqueiro se ajusta a los patrones hagiográficos, pues Peláez y su oposición no pueden considerarse, en el conjunto de la obra, un "núcleo narrativo relevante", ni por su extensión, ni por su significación en el conjunto de la obra, ni por su tratamiento.

Cunqueiro no pretende atacar el orden establecido a través de su héroe, es decir, no intenta criticar a la Iglesia, pero sí a los que abusan de su poder:

(...) como advierte Geoffrey West, el santo, como el héroe épico, por sus cualidades míticas, sobrehumanas, puede llegar a enfrentarse con el orden social existente y a desafiar la jerarquía establecida. En realidad, en estos casos, la oposición no es tanto al orden o a la jerarquía como a las mezquindades de las personas concretas que los representan.⁹¹

Por tanto, el autor tampoco se desvía de la tradición hagiográfica en este punto, como tampoco lo hace al presentarnos a diversos tipos de clérigos, resaltando el compañerismo y la bondad de unos frente a la envidia de otros:

En unos casos el protagonista está unido a otros religiosos por una entrañable amistad, pero en ocasiones la envidia se apodera de ciertos clérigos (...)⁹²

En la entrevista entre Gonzalo y Peláez se destaca la ironía o desconfianza del obispo compostelano hacia las palabras de su interlocutor, desconfianza que puede entenderse también como envidia. Debemos tener en cuenta que el héroe "se halla expuesto a la envidia, los celos y la calumnia en grado mucho mayor que los otros individuos".³⁸⁷ En el mismo ámbito en que tiene lugar esta entrevista, el santo conoce al abad Fagildo de Antealtares, que representa el extremo opuesto a Peláez:

El abad Fagildo de Antealtar es también oyo a Gonzalo sonriendo. Pero la sonrisa de Fagildo era una sonrisa bondadosa. ¿No había obrado y visto Fagildo milagros, no sabía que toda aquella luz, aquel aire, aquellas músicas de que Gonzalo hablaba existían? (SG 154)

Frente a la sonrisa irónica de Peláez (que no cree en el milagro), se alza la sonrisa bondadosa de Fagildo (hombre de fe y que también obra milagros). Siguiendo el magnífico análisis de González Millán sobre la obra cunqueiriana, podríamos decir que

Peláez representa la figura del antinarratario y Fagildo la del perfecto narratario. 388 Es lógico, por otro lado, que en nuestra obra a ambos personajes se presenten seguidos (durante la visita de Gonzalo a Compostela), pues, así el contraste es mayor y además el autor puede reproducir mejor el momento histórico, el clima que quiere transmitirnos al situar al héroe ante unos hechos concretos, reales, como son los de la disputa entre Peláez y los monjes de Antealtares (9).

Pero este contraste entre el obispo y el simple monje no debe entenderse, como advertíamos, como un ataque contra la jerarquía, ya que si en este caso los valores negativos los encarna un obispo, más adelante será, por ejemplo, el papa Pascual II quien encarna otros positivos. No obstante debemos señalar que tanto por estadística como por tratamiento, el narrador nos muestra un cariño especial por la figura del ermitaño, y la del religioso que vive retirado con la mayor humildad y pobreza, la de aquellos que mejor reciben al protagonista en su viaje, o la de otros santos evocados en la obra:

Quizás solo lo consolara el ejemplo de San Gregorio, que, muriendo pobre y exiliado, caducante, era más dueño de Letrán y del mundo que si hubiera muerto señor y rico en Roma por haber traicionado la pureza de la Ley. (SG 187)

El ejemplo es, en este caso, otro plagio a Pedrayo (p. 320 de la ed. 1991; pp. 282-3 de la ed. 1934), pero en él, tanto el orensano como Cunqueiro al incluirlo en su obra, están aleccionando al lector sobre el sentido de la pareja de contrarios Caridad/Avaricia.

El santo representa la riqueza espiritual frente a la riqueza material que persigue Peláez, y la humildad (viviendo como un monje siendo obispo) frente a la soberbia (el compostelano no se contenta con ser obispo, sino que pretende nuevos títulos y privilegios). Nuestro santo, como buen cristiano, "(...) rezó por Peláez, pidió para él humildad y caridad." (SG 200), las dos virtudes que él irradia fácilmente. Quizá esta pareja de contrarios, de entre las establecidas por Prudencio en su "Psicomaquia", sea en la que más insistió la literatura y el pensamiento medieval, siendo incluso un tópico en las novelas de caballerías:

Por otra parte, de la misma manera que una de las misiones caballerescas consista en ensalzar a los humildes y rebajar a los soberbios (...)93

Sobre la soberbia nos hablará Cunqueiro en su *Epístola de Santiago Apostol a los salmones del Ulla*, cuando Santiago predica a los salmones: "Pues os enorgulleceís de vuestra carne, lo que no deja de tocar los límites del pecado de soberbia..." (FLM pp. 280-1). El protagonista de SG es un ejemplo precisamente de lo contrario: teniendo un

cuerpo mozo y gentil en su juventud, renuncia a él, envejeciendo prematuramente por la penitencia y el ayuno.

Otro tema medieval retomado por el autor en esta obra, es el de la relación entre el poder civil y el eclesiástico. En SG ese enfrentamiento se ejemplifica en el héroe y su estrecha relación con el feudalismo, ya que éste tendrá que imponer una paz desestabilizada por los abusos de los señores feudales. En su encuentro con Diego Andrade, el héroe deja claro con breves palabras el respeto y obediencia que el feudal debe tener con la Iglesia:

- Hicimos justicia. Desde los Reyes godos y suevos, estas tierras son nuestras. En la Tierrallana un Andrade es un Rey.

-Yo soy tu obispo, Diego Andrade. (SG 150)

Al regresar de Jerusalén no tendrá más remedio que detener los abusos de su tío Sancho (p. 205). En líneas generales los feudales son tratados en esta obra como violentos o incluso criminales, caso de Xiao de Feute (p. 152).

Si el santo melindoniense encarna unas virtudes contrarias a los vicios que persigue, debemos entender éstas como indispensables para la configuración de un héroe en su sentido más clásico:

(...)en el héroe la virtud surge de su propia naturaleza, como una exigencia de su plenitud y no como una imposición exterior. (...) A fin de cuentas, la virtud es tal por que expresa la fuerza del héroe, mientras que no puede decirse que el héroe sea tal por atenerse a la prescripción virtuosa; lo valioso de la virtud reside en su ejecutante ejemplar, el héroe, y no al revés.⁹⁴

Ya hemos visto más arriba cuáles son, a grandes rasgos, las virtudes de nuestro héroe: la humildad y la caridad. Ejemplos de su conducta no faltan en la pequeña obra: caritativo al abrir las puertas de su palacio y compartirlo todo (p. 205), humilde en la vestimenta (p. 144), humilde como cualquier peregrino (p. 153), humilde al dudar ser digno pastor de Cristo (V. "La soledad y el temor"), humilde en la comida (p. 149), humilde al hablar de su diócesis a Peláez... Por tanto, no es difícil advertir que la humildad puede considerarse como la más importante de las virtudes resaltadas en la obra, como asimismo lo es en la hagiografía:

HUMILDAD, como virtud que barniza y realza todas las demás, del mismo modo que para el hombre medieval el pecado más grave y generalizado, origen de todos los demás, era la SOBERBIA.⁹⁵

Cabe destacar también que esta gran virtud del protagonista no sólo puede apreciarse en sus actos y en su conducta, sino en el tratamiento que recibe del narrador, para el que

utilizará términos como "frailuco" (p. 139) o "pobre m onje" (p. 174), impropios de un obispo desde un punto de vista respetuoso con la jerarquía.

En este sentido podemos afirmar que es la virtud que en Gonzalo "surge de su propia naturaleza", y es además la que expresa la calidad de su espíritu. Por un lado es lógico si pensamos que el héroe que estamos analizando es un santo y, por otro, el autor sigue en este punto las pautas de la hagiografía que caracterizarán esta pequeña novela. Es decir, el héroe nos está mostrando lo que ya esperábamos de él, de forma que su humildad no nos resulta sorprendente, sino más bien previsible y adecuada a su figura. Por ello, creemos que es otra virtud la que Cunqueiro subraya en su obispo, otra virtud que es la que quiere transmitir y enseñar al lector, y la que parece guiar al héroe en su aventura: la fe.

Si la humildad como virtud no nos sorprende en el personaje, tampoco lo hace su especial relación con la Virgen. La vida de San Gonzalo, como Cunqueiro la inventa y la cuenta, y de forma especial sus milagros, revisten un carácter mariano. La presencia de la Virgen María en *San Gonzalo*, debe entenderse desde varios ángulos: 1.- Como personaje. 2.- Por su concurso en los milagros. 3.- En la formación del santo como persona y como héroe. 4.- Por el énfasis del narrador en la figura de María. 5.- Por la simbología latente en la obra.

Como personaje, a pesar de no aparecer más que en las visiones del protagonista, y por tanto en una escasísima proporción, su presencia sí debe tenerse en cuenta como actante y como motivo reiterado (10); y, siguiendo el esquema actancial de Souriau, podemos considerar a la Virgen como destinador principal o máximo destinador, aunque sea Dios en última instancia quien posibilite esa voluntad:

El destinador. Una situación conflictiva puede producirse, desarrollarse y resolverse merced a la intervención de un destinador (en un sentido amplio: cualquier personaje en situación de ejercer algún tipo de influencia sobre el "destino" del objeto), especie de árbitro que ordena la acción y propicia que la balanza se incline de un lado o de otro al final de la narración (...)96

En la formación del personaje y en su santidad, es fundamental la visión que éste tiene de la Virgen siendo niño en la huerta de Lorenzana, visión que nunca olvidará: "Son los mismos amorosos ojos que lleva en la memoria del corazón desde su infancia; unos ojos inmensos, verdes como el mar." (SG 151). María es la protectora del héroe: en la noche de San Martín se sentirá amparado por ella y, además, se le aparece como regalo (como bandada de palomas que le acompaña), frente a los otros monjes, temerosos de la

oscuridad. (p. 143). La Virgen es para Gonzalo, lo que Atenea era para Ulises, o la figura protectora de los cuentos populares:

Para aquellos que no han rechazado la llorada, el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar.⁹⁷

... común, por otro lado, en la hagiografía:

La viejecita servicial y el hada madrina son personajes familiares al reino de las hadas europeo; en las leyendas cristianas de los santos ese papel lo representa generalmente la Virgen. La Virgen puede interceder para ganar la merced del Padre.⁹⁸

Señalábamos en el primer epígrafe de nuestro análisis que el narrador en ningún momento menciona a la madre (natural) del protagonista. La Virgen puede cumplir o suplir este papel, siendo una idealización de la madre, o la expresión de ese deseo de volver a encontrar la felicidad infantil, representada en la "unidad dual de la Virgen y el Niño"⁹⁹:

Es el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo, la meta que otorga la dicha a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes. (...) Porque ella es la encarnación de la promesa de la perfección; la seguridad que tiene el alma de que al final de su exilio en un mundo de inadecuaciones organizadas, la felicidad que una vez se conoció será conocida de nuevo: la madre confortante, nutridora, la "buena" madre, joven y bella, que nos fue conocida y que probamos en el pasado más remoto. ¹⁰⁰

En efecto, la Virgen responde a un ideal de belleza en *San Gonzalo*, y aún en toda la obra cunqueiriana. María es descrita como ejemplo de belleza "terrenal": "(...) una dama hermosísima, toda de blanco y de rosa vestida." (SG 138) Recordemos también que el color de sus ojos es el verde, y que éste es uno de los atributos físicos más reiterados por Cunqueiro en su confección de un tipo de personaje femenino que Andrés Pociña denomina la "Muller-prototipo":

Os ollos de Euriclea son verdes, claros (p. 98), dunha fermosura marina que responde a un ideal cunqueiriano de muller: loira e cos ollos verdes.¹⁰¹

Siguiendo el análisis de Pociña, la mujer prototipo es aquella que reúne las virtudes perseguidas por el héroe en su ideal femenino, y que coincide con la imagen de la madre y la perfecta esposa. Se conjugan por tanto belleza física y valores espirituales en este ideal (que analizaremos detalladamente en LMU), válido tanto para la imagen de la madre como para la de la esposa.

María es además el descanso del santo y su interlocutora:

Gonzalo se arrodilla ante la cerrada puerta de la ermita, y más que rezar, habla con María. Quisiera contarle los días de romería, sus visiones, las bondades de Dios para con él. (SG 203)

¿Es Gonzalo el niño que cuenta a su madre lo bueno que es su padre? , o ¿es María la intermediaria (un mero peldaño en la comunicación) entre el santo y Dios, entre el Niño y el Padre?

Precisamente en esa comunicación radica el *modus operandi* del obispo como obrador de milagros, de los que ahora nos ocupamos. Si en su reconstrucción del personaje, Cunqueiro no tiene datos históricos de los que valerse, por lo que tendrá que "inventar" su vida; en lo tocante a sus milagros también hará lo propio, con todo tipo de licencias y aportando una escasa y confusa aclaración de las fuentes en las que se apoya. En el milagro de los peces (pp. 162-3) dice seguir a los Bollandistas, de los que, contradictoriamente, desconfía más adelante. "En esto de los milagros no sigamos a los Bollandistas." (p. 168). Refiriéndose a otro milagro, mezcla la fuente citada (el código de Pietro di Albano, p. 188) con la tradición oral: "Dicen que..." (p. 188).

Por otro lado, en la hagiografía el santo tan sólo es un intermediario de la voluntad divina:

Y debe subrayarse esto: es el PODER DIVINO el que realiza los milagros; el santo, como intercesor, únicamente los propicia, y la mayoría de los hagiógrafos medievales se preocupa de constatarlo así.¹⁰²

Cunqueiro, como buen hagiógrafo (así podemos considerarle pues, como comprobamos, su obra cumple con casi todos los postulados presentes en las Vidas de Santos), también incide en este aspecto:

Dios, María, Jesús..., habían sido muy buenos con él, le habían permitido cumplir sus deseos, le habían ayudado, por su mano y por su voz habían obrado milagros. (SG 217)

En la comunicación establecida entre héroe y divinidad (con la Virgen), son capitales la fe y la oración, como flujo ascendente, y la consecución del milagro como respuesta o contraprestación. No consideramos desventurado hablar de una división de personajes, aunque no tajante, entre los que tienen fe y los que no la tienen. Peláez, que no cree el milagro de los normandos, tendrá un final acorde con su incredulidad, mientras el fiel (y en este sentido, ser fiel también puede entenderse como el que tiene fe en uno) Munio - "con los ojos abiertos al milagro" (p. 197), al morir subirá al cielo.

El milagro de los normandos es el milagro por el que San Gonzalo es conocido como personaje de leyenda en Galicia, y en nuestra obra, es el que, por su magnitud e importancia, confirma la santidad del protagonista y anuncia otros de mayor categoría, como el encuentro con el ángel que analizaremos a continuación. La idealización por parte del narrador del milagro de los normandos, en contraste con la leyenda que nos ha

llegado por la transmisión oral, pone de manifiesto el papel del narrador en la obra y su visión del héroe, que estudiaremos cuando veamos la figura del narrador.

El encuentro con el ángel tiene lugar cuando Gonzalo, tras el naufragio de la nave que lo lleva a Jerusalén, yace en una playa desierta. Un ángel se le aparecerá y lo llevará caminando sobre las aguas durante la noche, para abandonarlo a la mañana siguiente en el camino de Jerusalén, como le había ocurrido a San Ermín de Caén. El ángel conduce al héroe a través de dos mundos: el uno, nocturno y maravilloso (Gonzalo camina sobre las aguas); el otro real y diurno (Gonzalo se encuentra en el camino de Etham a Jerusalén). Pero para el héroe, ambos mundos, el diurno y el nocturno, son válidos, son reales:

(...) y prueba también una convicción de la mente despierta: que la realidad de las profundidades no ha de ser opacada por la luz del día. Esta es la señal que existe en el héroe, de entretejer sus dos mundos.¹⁰³

Además, nuestro santo tendrá una prueba de su aventura en el mundo nocturno, de su paseo sobre las aguas:

Gonzalo se miró. Conchas marinas, menudas caracolas, estrellas de mar se habían adherido a sus sandalias y al grueso paño descolorido del escapulario benedictino. (SG 196)

Son las pruebas habituales del héroe para demostrar su estancia en el reino de la noche, para recordar a la Humanidad que su aventura mágica es verdadera, como nos recuerda Campbell en su obra (p. 210). No obstante, esto no es motivo de orgullo para el protagonista, ni es utilizado como justificación, sino que simplemente es advertido por un pastor al que se encuentra. El motivo de las pruebas del héroe aparecerá en numerosas ocasiones en el resto de la narrativa del indonés, aunque sus otros héroes (no tan humildes como Gonzalo) sí utilicen esas pruebas con fines determinados, motivo que subrayaremos en su momento.

Mencionamos, por último, dos milagros más, no por su importancia dentro de la obra, sino porque encontramos algunos motivos importantes que también aparecerán recogidos en otro texto del autor. Nos referimos en concreto a los milagros titulados: *La ballena de San Ciprián* (p. 211) y *El albañil baja al mar* (p. 215), de los que nos habla Cunqueiro en un artículo periodístico recopilado en FLM (pp. 48- 51). Ambos milagros están casi copiados literalmente de las páginas del *San Gonzalo*, pero en los comentarios previos a la narración de ambos sucesos, la actitud del narrador es bien diferente a la del narrador de la novela. En el artículo periodístico, titulado *Algunos milagros en la mar*, se trata el tema con un tono mucho más distendido y lúdico, en el que se permite afirmar: "¿Cómo inventarle al obispo Gonzalo un milagro con ballena?"

(p. 49); o imaginar la muerte de Gonzalo, diciendo haberla soñado alguna vez (p. 51). El disfraz de hagiógrafo e incluso el de historiador, que el mindoniense utiliza en su pequeña novela, desaparecen aquí para dar paso al comentarista desenfadado y sin premisas, que habla del santo con cariño pero aceptando al tiempo toda la invención aportada para recrear su figura, y poniendo en evidencia, en un bello juego metanarrativo, los artificios utilizados en su proceso de escritura.

En realidad este es el proceso que a menudo sigue el mindoniense en su escritura: inventarle a venturas a un personaje mítico, y a la vez soñar con él, es decir, tenerlo presente y cerca de su corazón, o fundirse con él. Cunqueiro es un escritor de una riqueza extraordinaria, porque admite todo tipo de variaciones (en el tratamiento, en el género utilizado, en la intencionalidad etc.) sobre un mismo tema; en nuestro caso, sobre un mismo héroe. Su imaginación no le dirige unívocamente hacia el héroe, sino que éste se le presenta bajo aspectos muy diversos.

Nos interesa del primer milagro el diálogo de Gonzalo con la bañena (SG 49), y la posterior bendición de ésta como si fuese un cristiano más, porque adelanta una serie de cuestiones que veremos al estudiar la relación del héroe con la Naturaleza, y porque será un motivo reiteradísimo (la comunicación del hombre con los animales o los animales que hablan) en toda la obra cunqueiriana.

8. EL HEROE Y LA NATURALEZA. EL REGRESO Y LA MUERTE

La comunión del santo con la Naturaleza es tan perfecta como su comunión con lo divino, quizá porque en la Naturaleza encuentra su espejo o prolongación. Caracterizarán al héroe sus paseos en plena Naturaleza (p. 137), y la conversación con los animales (pp. 210, 211, 156, 162), siguiendo a sus modelos San Gauderio y San Gelo de Meira, que andaban entre lobos sin problema. Quizá el tema de la amistad del hombre y el lobo, lo recoja Cunqueiro en esta obra por influencia del personaje de la "Raiña Lupa", a la que "os lobos viñan la mberlle a man", protagonista de un cuento folclórico, que aparece en la obra de Otero Pedrayo a la que venimos haciendo referencia en nuestro análisis (p. 123 ed. 1991; pp. 66-7, ed. 1934).

La predicación a los peces (de la ría de Ortigueira, p. 163) es también muy frecuente en la obra del mindoniense, sobretudo en sus artículos periodísticos: "De los idiomas de los peces" (FLM 218), en la que además se nos habla de los peces papagayo, que luego reaparecerán en un bello pasaje de SVSVI; o "Las oposiciones de los peces" (FLM

222), "El lenguaje de los delfines (FLM 268), "De que los peces oyen" (FLM 275)... Son ejemplos que ilustran el interés del autor por este tema, cuya mejor cristalización quizá se encuentre en *Epístola de Santiago Apostol a los salmones del Ulla* (FLM 280). En este bello pasaje (qué difícil resulta traerlo aquí como artículo periodístico), el hombre se iguala al animal: "(...) lo mismo peca un varón que un salmón" (FLM 280), que es tratado por Santiago como si tuviese alma.

Si Gonzalo, el humilde peregrino, se comparaba a su regreso a Mondoñedo con Ulises. En este texto es Santiago el que compara al salmón con el héroe griego en un fragmento que, a nuestro entender, define muy bien la cosmovisión del mindoniense, encarnada en el salmón, que no es otro que Ulises ya que, a la postre, es el héroe que subyace bajo la piel de cualquier otro héroe creado por el mindoniense; es decir, que todos sus protagonistas tienen algo de Ulises porque todos, igual que su creador, son en el fondo nostálgicos:

Por lo tanto, alegraos de la vida libre vuestra, nacidos en el río, criados en él para salir al mar de las grandes vacaciones, y luego, como Ulises- y permitid me que cite a un pagano simplemente como muestra de un alma nostálgica- regresáis al país natal, adultos poderosos, en la hora en que sois llamados por naturaleza para continuar las generaciones. ¡Que los nietos de los nietos de vuestros nietos, setenta veces setenta y más, distingan de todo otro vuestro río nativo, como los hijos distinguen a las madres! (FLM 281)

Esta es la misma idea que veremos en el prólogo de *Las Mocedades de Ulises*, quizá uno de los textos en los que el mindoniense se exprese con mayor belleza y veracidad sobre el sentido de la vida, algo tan sencillo y tan complejo como la peripecia de un salmón.

Northop Frye señala que el contacto con la Naturaleza es propio del héroe de romance, y en concreto con un marco de fondo otoñal:

Las mismas asociaciones con el ocaso y la caída de las hojas están presentes en el romance, donde el héroe sigue siendo un semidios. (...) reducen en gran parte la naturaleza al mundo animal y vegetal. El héroe pasa gran parte de su vida en compañía de animales, o en todo caso de los animales que son románticos incurables, tales como los caballos, los perros y los halcones, y el escenario típico del romance es el bosque.¹⁰⁴

Gonzalo no es un héroe de caballerías, rodeado de halcones y de perros, pero sí creemos que en esencia es un héroe de romance. Son lobos y osos, más propios de su humildad y retiro salvaje, los que le rodean y con los que amista, pero el escenario de su vida es en muchos momentos el bosque otoñal: el otoño le ve partir, el otoño le ve llegar, e incluso

creemos que el otoño, su paisaje, está confeccionado a su medida. Es un tipo de espacio que "insiste en una estrecha relación con la acción; aquí el escenario no es neutral sino semejante a la acción." ¹⁰⁵. No podríamos entender la figura del santo, tal y como Cunqueiro la concibe, sin el otoño de las tierras de Mondoñedo, sin el otoño del mar de Foz.

El regreso del héroe, del que nos ocuparemos en adelante, es entonces el regreso a ese paisaje, la fusión de éste con la Naturaleza de su tierra natal:

*Atopándose fóra, imaxinaba moitas veces que volvía a Mondoñedo despois de longa e fatigosa ausencia..*¹⁰⁶

Es, en definitiva, el regreso de un héroe victorioso. Tras haber visitado el Santo Sepulcro gracias a la intervención divina (el ángel que le conduce por las aguas hasta Jerusalén), y ante el temor de morir sin ver de nuevo las tierras de Mondoñedo, se interna en el camino de vuelta con la esperanza de reencontrarse con su paisaje, con el paisaje de su corazón, que es al fin y al cabo el paisaje interior del protagonista: al que pertenece y el que le pertenece, el lugar en que desea morir y del que un día partió para iniciar su aventura de peregrino.

El último recorrido por las tierras de la provincia, hasta adentrarse en Mondoñedo, debe hacerse en soledad, a pie y lentamente (p. 202). Lejos de buscar la fama o el reconocimiento, el santo prefiere interiorizar el viaje de vuelta y tener así un reencuentro consigo mismo, con su esencia, y ser tan sólo un elemento más de ese paisaje, sin alterarlo. Ante la llegada de la noche y teniendo en cuenta la costumbre de cerrar las puertas de la ciudad, no osará llamar a ninguna y rondará la ciudad hasta la llegada del alba, para poder entrar, como uno más, con los campesinos que vienen al mercado. (p. 203). En la espera, Gonzalo se imagina centinela de su iglesia en la noche (p. 203), una imagen que concuerda con la del pastor de las almas.

El aspecto del paisaje que le recibe no es precisamente el que correspondería a un héroe triunfante: no luce el sol, ni el día es esplendoroso, sino que, al contrario, la noche cae poco a poco en una jornada de Noviembre presidida por la lluvia, bajo un cielo de plomo y un discurrir de caminos monótonos y tristes. (p. 202). No podría ser de otro modo. La personalidad del santo como hombre gallego, y su añoranza, determinan el espacio descrito para el regreso, la climatología típica del lugar de partida y por ende, la añorada por él.

No es esta la añoranza del cargo de obispo, sino la del contacto con sus tierras y gentes. En su pensamiento alberga la posibilidad de encontrarse a su vuelta con un sustituto, por su tardanza y la falta de nuevas sobre su suerte, pero esta posibilidad no le preocupa,

sino que planea brevemente, por si esto sucediese, el retiro a los monasterios para morir tranquilamente:

¿Qué dirá Gonzalo a sus canónigos, a su pueblo? ¿Lo esperarán aún? Quizás lo hay an dado por muerto- por vez primera lo asalta la idea- y en el palacio viv a otro obispo. Entonces podrá retirarse a San Salvador o a San Martín. (SG 203)

El motivo del héroe que regres a y todo le resulta banal y mundano, tras haber visto e n su aventura la plenitud:

El primer problema del héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que satisface el alma, las congojas y los júbilos pasajeros, las banalidades y las ruidosas obscenidades de la vida.¹⁰⁷ no está presente en la peripecia de nuestro protagonista. Muy al contrario, éste retoma sus actividades habituales, re estableciendo la paz en Resende y frenando a su avaricioso tío Sancho. Pero si la figura del pastor vuelv e a surgir con plenitud, la del peregrino, y la aventura del viaje, tampoco le abandona rán; pues, ensimismado en soledad, recorre los caminos de su diócesis recordando su viaje a Tierra Santa o a María. El viejo obispo parece entrar en un estado de dicha y plenitud absoluta (pp. 204-5). Ese estado de perfecta armonía consigo mismo (lejos quedan ya sus prisas, sus angustias y nostalgias) y con su entorno, puede considerarse como el motivo de la "presencia anónima" descrito por Campbell, por el que el héroe-devoto, entregado absolutamente a Dios, renuncia a su destino y se convierte en una presencia anónima:

(...) por devotos que habían extinguido sus voluntades personales, por hombres que habían prescindido hacía mucho de la "vida", del "destino personal", del "destino", por una completa entrega a su Maestro (...). Después de disolver totalmente todas sus ambiciones personales, ya no trata de vivir, sino que se entrega voluntariamente a lo que haya de pasarle, o sea que se convierte en anónimo.¹⁰⁸

La dicha interior de Gonzalo podría interpretarse como la posesión de la sabiduría (la figura del sabio ermitaño o el mendigo errante de la mitología oriental ¹⁰⁹), o, más en nuestro contexto cristiano-medieval, como la pérdida del ego, una vez el héroe se encuentra definitivamente con Dios y alcanza la beatitud:

El ego se deshace. Como una hoja muerta en la brisa, el cuerpo continúa moviéndose sobre la tierra, pero el alma se ha disuelto ya en el océano de la beatitud.¹¹⁰

Si la comunión del obispo con lo divino parece ser total en las jornadas anteriores a su muerte, también lo es la comunicación y el entendimiento con sus diocesanos. El motivo del héroe que regresa y es incomprendido por su pueblo, que duda de su hazaña¹¹¹, no aparece en nuestra obra, como tampoco encontramos, lógicamente, el motivo de su aislamiento debido a esa incompreensión popular ¹¹², que suele asociarse a

la "incapacidad de las buenas gentes para comprender." ¹¹³. El pueblo que recibe a Gonzalo no necesita comprender, porque tiene fe y confía en su héroe local, tan beneficioso, por otro lado, para los intereses de la comunidad.

El narrador, al mostrarnos la paz espiritual de los últimos días del santo, nos está preparando para su muerte, dándonos a entender que ese estado de beatitud es también una forma de expresar que todo está en su sitio, que todos los cabos han sido atados para dar remate a una vida ejemplar y, por tanto, aceptar la muerte como un final que llega a su tiempo, que permite al héroe dejarlo todo dispuesto y ordenado, como si fuese a iniciar otro viaje. A una vida ordenada y lineal le corresponde también una muerte ordenada y sin sobresaltos, que nos recuerda, reiteramos, una escena en la que se atiende a los preparativos previos al viaje o a la jornada especial. La narración se amolda también a este sentido del orden, y en consecuencia todo sucede ante nosotros de una forma progresiva y lineal, como algo así previsto por Dios o conocido por el santo. No hay en el protagonista temor a la muerte, como es natural para un héroe ¹¹⁴, ni un ansia desmedida por la vida que le empuje a retardar su llegada ¹¹⁵, sino que simplemente considera la muerte como la última peregrinación del cristiano:

No le temía a la muerte, que era la última peregrinación del cristiano: las otras tres, Compostela, Teixido, Roma, Jerusalén, las había hecho al sol y a la lluvia. Conocía los caminos de la tierra y del mar, y ahora había de ascender por aquella escala cuyos escalones eran como cuerdas de arpa (...) (SG 217)

Y la muerte le llegará después de haber tenido la gracia de ver a Dios, sonriendo, y con tan sólo cuarenta años. No es Gonzalo el ermitaño que muere de viejo, sino aquel que, sin enfermedad, y aún siendo joven, es llamado por el Señor. Su santidad le asegura la ascensión directa de su alma, en un triunfo final de la luz sobre la oscuridad (V. "La estética de la luz."):

No, no lo rompieron campanas fúnebres. Lo rompió el batir de alas de los ángeles. Toda la tarde se llenó de una música vaga y esperanzadora, y por donde subía la lucecita aquella se deshacían entre las grises nubes y se entreveía una dorada y suave claridad (...) (SG 219)

Una última idealización del héroe por parte del narrador le atribuye al santo el deseo de ser enterrado en los monasterios de San Martín o San Salvador, en plazamientos más humildes que la catedral de Mondoñedo, lugar que le correspondería por su cargo.

9. ¿PERSONAJE PLANO O REDONDO? TIPO DE HÉROE

Gonzalo, héroe y protagonista de la "novela", debe sus principales rasgos, como venimos señalando, a su construcción como personaje a partir de materiales diversos: la hagiografía, la historia y la propia invención, en ocasiones libre, en otras más o menos apoyada en otros episodios históricos, leyendas, etc. En ese equilibrio entre leyenda e invención debemos buscar los primeros signos que puedan ayudarnos a desentrañar ante qué tipo de héroe nos hallamos. Un primer procedimiento es el de despejar algunas dudas sobre la rigidez del personaje, que, siguiendo con los postulados hagiográficos, debería corresponder a la figura del santo. Recordemos primero las características principales que apunta Seymour Chatman (sintetizando y clarificando un tanto los comentarios de Forster), para la distinción entre personajes planos y redondos:

(...) un personaje plano está dotado de un sólo rasgo, o muy pocos. (...) la conducta de un personaje plano, es totalmente previsible. Por el contrario, los personajes esféricos poseen gran variedad de rasgos, algunos de ellos contrapuestos o incluso contradictorios, su conducta es imprevisible, son capaces de cambiar, de sorprendernos, etc. (...) el personaje plano es dirigido o teleológico (...) lleva dirección evidente.¹¹⁶

En principio, siguiendo las nociones de Chatman, resulta evidente que nuestro protagonista es en líneas generales un personaje plano, por las siguientes razones:

1.- A diferencia de algunos santos protagonistas de las leyendas medievales, en cuyas vidas se aprecia un cambio brusco - pasando, por ejemplo, de una vida licenciosa a otra radicalmente opuesta, como la leyenda de Santa María Egipciaca -, la vida del obispo de Mondoñedo es completamente lineal: el héroe muestra desde pequeño su santidad y la cumple sin vacilaciones.

2.- No hay por tanto rasgos contradictorios en su personalidad en cuanto a su santidad se refiere. En este sentido, no hay duda de que el santo se ajusta a la figura del "héroe totalmente bueno (que) tiene éxito, lo que nos hace sentir satisfacción moral". Sus rasgos son escasos y bien delimitados: bueno, humilde, lleno de fe y amor por Dios. La "dianoia" aristoteliana³⁸⁹ no es posible en nuestro personaje: sus pensamientos son tan claros como sus acciones.

3.- Es evidente que Gonzalo está dirigido o es teleológico, tanto por la intención del autor, como por la tradición a la que el personaje pertenece, y que, a grosso modo (en el sentido que nos transmite) Cunqueiro respeta. Por lo tanto, el obispo santo difícilmente nos sorprende, difícilmente podremos considerar su conducta imprevisible.

Sin embargo, a medida que avanza la obra y su aventura es mayor, ya que será también mayor el "exotismo" de los nuevos parajes:

En la aventura, las garantías de la normalidad quedan suspendidas o abolidas. (...) Pero en la aventura nadie puede decidir por nosotros ni está determinado de antemano cuál es el comportamiento correcto que requiere la ocasión: es un ámbito inseguro e imprevisible. Por eso aumentan las probabilidades de la aventura según aumenta el exotismo, es decir, según nuestros puntos de referencia se hacen más remotos o acaban por desvanecerse (...) ni las recomensas que en ella se proponen son de naturaleza habitual o lícita: todo en ella tiene el sello de la intensidad, del esfuerzo, de la sorpresa (...)117

nuestro protagonista parece "redondearse", es decir, humanizarse y complicarse en cuanto muestra una serie de anhelos y una personalidad más acusada. Nos referimos a la nostalgia, por la que nuestro héroe es "obsequiado" por el autor con la "piel" de Ulises. Aunque este ingrediente no contradiga los otros rasgos del personaje, sí aderezan su personalidad con unas preocupaciones que lo alejan de la rígida figura del santo: el deseo de volver a la tierra de origen para morir en ella, o la melancolía, no son características propias de alguien que vive en perfecta comunión con la divinidad, alguien a quien no deberían importar ni el tiempo ni el espacio. Por otro lado, la inquietud del héroe y sus ansias de peregrinaje también parecen humanizarle y dotarle de cierta contradicción interna. En Roma, con el consentimiento de Pascual II, nuestro humilde obispo decide seguir camino a Jerusalén. Esa decisión supone renunciar al cuidado de su diócesis, junto al peligro de no volver con vida de tan largo viaje. El deseo del viaje es mucho mayor que el de cumplir con sus deberes como obispo. Gonzalo Arias no es, por tanto, sólo el santo perfecto, sino también el hombre que anhela y tiene una fuerte pasión, aunque ésta se encamine a los mismos buenos propósitos que su actividad como pastor.

La santidad es sin duda una peculiaridad inexistente en la mayoría de los héroes de la literatura y de la vida (no se entienda aquí héroe como protagonista). ¿Cómo clasificar a Gonzalo en la distinción observada por Salvater (op. cit. p. 178), entre héroes tipo Aquiles -cuya virtud principal es la audacia- y héroes tipo Ulises -se resalta la prudencia como virtud característica-? Ni la prudencia ni la audacia son las virtudes por

las que se reconoce al obispo, sino que es un tipo de héroe premiado por Dios por otra virtud fundamental: la fe. Sin embargo, y a pesar de que Campbell (p. 315) no considere a los santos de la hagiografía como verdaderos héroes, muchas otras cualidades de Gonzalo son propias del héroe, entendido en un sentido clásico: su excepcionalidad:

El concepto clásico de héroe conlleva un sentimiento de grandeza, superioridad, algo fuera de las posibilidades del mundo normal (...) excepcionalidad de ese ser humano.¹¹⁸

o su profunda convicción en los ideales que le mueven (el cristianismo en el caso de Gonzalo):

A pesar de la importancia del ambiente social, el héroe como individuo posee unas características personales que le separan y definen del resto de los hombres. Quizás de entre todas ellas, las que más se destaquen son la fuerza de voluntad y su profunda convicción en los ideales que le mueven.¹¹⁹

Otras características del personaje le acercan al concepto de héroe diseñado por Campbell que, aunque pluriforme, responde en última instancia a una visión fundamentalmente vital, válida para cualquier persona, pues la gran aventura - se disfraza como se disfraza - no es otra que la vida. Si hacíamos referencia más arriba a la nostalgia y el amor por la tierra natal, una tierra concreta, (el obispo mindoniense es un héroe local), y a su labor como pastor-defensor de una comunidad ante unos peligros determinados; es, sin embargo, su espíritu viajero, unido a su entrega por un ideal y un deseo poderosísimo, la cualidad que más le acerca a una forma heroica de entender la vida. Gonzalo es más Ulises que el propio Ulises.

El protagonista encarna además a la perfección la figura del héroe-narrador. Al santo le gusta narrar sus milagros y viajes e inculcar la fe, la misma que garantiza su éxito, ante el pueblo reunido para la ocasión. Al ser nombrado obispo, reúne a sus feligreses y les cuenta la visión de la Virgen, para luego rezar todos juntos (p. 140). También cuenta a los monjes de Samos el milagro de los normandos (p. 179), y su peregrinaje a Jerusalén (pp. 203-4).

Esta combinación de narración y fe cristiana la encontramos en FLM (p. 167), cuando se cuenta cómo Guntrid tiene, tras haber visto el nacimiento de Cristo, el poder de alumbrar cuando narra esta visión, de forma que salva su barco con su narración. El narrador, portador de la verdad = luz, ilumina y guía a buen puerto a su rebaño. Esta es la idea, a grandes rasgos, del poder de la fe, transmitida a través de la narración. Recordemos que Gonzalo es también el portador de la luz (V. "La estética de la luz".), y que el motivo bíblico de la barca como símbolo de la Iglesia:

En la terminología cristiana, "la barca de Pedro" es la Iglesia, que conduce a los fieles a la salvación. La concepción de la Iglesia como barca o navío depende, a su vez, del símbolo del arca de Noé.¹²⁰

También aparece en la obra de Otero Pedrayo, aunque utilizada en un sentido más amplio: nave = iglesia (edificio) (p. 86 ed. 1991), o nave = Santiago (p. 146); y aparece también en nuestra obra: "Mi diócesis es una pequeña barca, pero yo amo navegar en ella." (SG 154)

El tipo de héroe perfilado por Cunqueiro se debe en gran parte a la relación que le une con la sociedad. La figura del pastor determina esa relación, una relación fundamentalmente de necesidad. La sociedad cristiana y medieval precisa de un guía espiritual y un guerrero para su defensa, misiones que el protagonista emprenderá conjuntamente. Es una relación que continúa una vez muerto el héroe: en la tradición cristiana se recuerda a los santos como símbolo de vida ejemplar, e incluso como garantizadores de propiedades milagrosas y curativas. La sociedad necesita al santo, pero ¿En qué medida necesita éste a la sociedad?. Como hombre que vive el misterio, quizá el santo requiere (o el misterio así se lo exige) cierto desapego de la vida terrenal, y por tanto de la relación con sus contemporáneos. Ya hemos analizado cómo esta relación lleva implícito el ingrediente de la obligación, del problema frente a la tranquilidad del retiro, de la ocupación frente al ocio...

El mayor vínculo de unión del obispo con los suyos resaltado por el autor (dejando aparte todos los logros conseguidos por el santo para sus fieles) es la fe. El héroe es el maestro de la fe: su pueblo demanda el mensaje transmitido por sus ojos, la Verdad revelada, para así tener esperanza. Aunque, como entidad casi divina, Gonzalo podría vivir al margen del pueblo, de las gentes de Mondoñedo; éstas necesitan de un narrador (en este caso el pastor, el que está en posesión de la Verdad), en la misma medida en que el héroe-narrador precisa de sus narratarios. Análogamente a la relación de los otros protagonistas de Cunqueiro con su público o audiencia, se establece aquí ésta entre el obispo y sus diocesanos, para que pueda transmitirse el mensaje de la Fe.

Por otro lado, el narrador describe la sociedad a la que pertenece el obispo como una masa anónima en la que sólo toman forma escasos personajes representativos de unos tipos determinados: por un lado, aquellos que participan de vivencias semejantes a las del héroe (los eremitas, con los que el autor nos acerca a la espiritualidad, a la forma de entender el cristianismo de la época), por otro, algunos enemigos concretos y directos, antagonistas claramente diferenciados (los señores feudales y Peláez). En el viaje a Jerusalén la figura del "amigo del héroe", será encarnada por el "buen Munio",

aunque éste personaje, en principio, se lo debe Cunqueiro a Otero Pedrayo (V. nota 7). Savater menciona una serie de motivos respecto al amigo del héroe:

Suele ser el amigo un poco menos fuerte (en todos los sentidos) que el héroe, lo que le resulta fatal a la hora de emular o prolongar sus hazañas, al permanecer allá donde el héroe hubiera vencido, enseña a éste la lección de la mortalidad y azuza en él aún más el ansia del triunfo immortalizador.(...) Por lo común, el amigo encarna frente al héroe un principio de moderación y sentido común, que quizá no sea más que otra manifestación de su debilidad por comparación a la fuerza heroica, aunque en ocasiones tal prudencia se revela como útil al propio héroe o imponga una censura que parezca definitivamente justificada a la desmesura de éste.¹²¹

El autor no nos describe suficientemente la personalidad de Munio, que es tan sólo un personaje de breve aparición en una obra también breve, como para que todas estas características descritas por Savater estén patent es. Algunas de ellas no se dan en la figura del "buen Munio" (p. 197), pero sí es evidente que este personaje es menos "fuerte" que Gonzalo, ya que no es un santo como él y que, justamente, y así la imagen se hace más certera, "perece allá donde el héroe hubiera vencido" (perece en el naufragio en el que el protagonista es el único superviviente). La lección que el héroe aprende con la muerte del amigo, se tiñe en nuestro caso de la simbología cristiana y de la enseñanza de la obra: al santo le es otorgada la visión de la ascensión al cielo de Munio, ascensión directa, pues era un buen cristiano y, sobretudo, un hombre de fe. Siguiendo con las características apuntadas por Savater, debemos decir que este personaje no cumple el papel del moderador o de encarnación de la prudencia frente a la fuerza y desmesura heroicas, en cierto modo porque Gonzalo no es un héroe temerario o audaz, y también porque su comunión con lo divino (y por tanto, lo acertado, lo correcto y lo mejor) es la única orientación posible en la vida del santo, siempre bien "aconsejado" o guiado desde arriba.

Tampoco es el santo el héroe revolucionario de un día¹²², ni aquel temido por ser diferente a la sociedad a la que (quizá tan sólo circunstancialmente) pertenece¹²³; y menos aquel que "siente la fuerte tentación de esculpir el mundo a su imagen y semejanza"¹²⁴, sino más bien el que comprende el mundo como imagen y semejanza de lo divino y así quiere enseñarlo.

Northop Frye clasifica a los héroes como trágicos o cómicos¹²⁵ siguiendo una simple característica: si se aíslan de la sociedad o si se incorporan a ella, respectivamente. El aislamiento del humilde obispo no es provocado por un rechazo de la sociedad, sino por su propia voluntad: en un primer momento, siendo niño, huye de la casa paterna por

propio convencimiento y, aunque el monasterio esté "aislado" de los núcleos de población, también puede considerarse una sociedad (más pequeña y cerrada), en la que es felizmente acogido; en un segundo momento, ya siendo obispo, buscará la soledad para disfrutarla, pero también poco como rechazo o expulsión de ese círculo al que pertenece. Gonzalo no es pues el héroe trágico, pero también poco es el de la feliz incorporación a la sociedad, ya que en realidad, su núcleo más allegado, su "familia" divina, y su vivencia del misterio, le impiden una convivencia plena; es decir, que a pesar de entregarse en cuerpo y alma a su diócesis, nunca vivirá con sus paisanos en un plano de igualdad (espiritual).

10. EL NARRADOR Y EL HÉROE.

En nuestro propósito de desentrañar la relación existente entre el autor y el héroe, resulta capital la figura del narrador y, en definitiva, la relación que se establece entre el autor y el narrador, y entre éste (como una especie de intermedio) y el héroe. Siguiendo esta línea intentaremos descubrir cuál es el vínculo que une al autor con el héroe, qué quiere enseñarnos el mondoniense con su protagonista, si existe alguna proyección personal en la creación del personaje, si éste responde a alguna idealización, frustración o ensoñación del escritor; y además, como características propias de esta pequeña "novela", el tratamiento de la figura histórica y del personaje de leyenda. Conjugando todos estos aspectos podremos acercarnos con mayor objetividad al sentido último de la creación de este protagonista.

Como punto de partida de nuestro análisis intentaremos fijar la relación que une los dos primeros términos de la relación señalada más arriba (Autor-Narrador-Héroe), y que forman un primer "segmento": Autor-Narrador; tratando de aclarar en qué medida el autor puede servirse del narrador para encubrirse o, por el contrario, para erigir un portavoz que defienda o postule su tesis, si es que la hubiere. En SG este primer segmento es apenas apreciable, y la identificación del autor con el narrador es total, de forma que la voz narradora es la del propio Cunqueiro, que, sin disfraces y sin escondites, nos habla de un lugar concreto, Mondoñedo, y de un héroe cuyos hechos realzan ese lugar. En este sentido deberíamos destacar la "rigurosidad" con la que se describen los caminos por los que se desenvuelve la peripecia de Gonzalo, documentados con una serie de personajes, de datos, de arquitecturas (en numerosas

ocasiones, como hemos visto, tomados de Otero Pedrayo)... En consecuencia Mondoñedo y Galicia cobran una fisonomía concreta, sin la imprecisa y onírica coordenada espacio-tiempo en la que suelen circunscribirse el resto de novelas cunqueirianas, pero no por ello carente de la fuerza reveladora de la metáfora y de la idealización del paisaje como expresión de un amor especial por el entorno que se describe.

El narrador de SG tiene una gran proximidad con el espacio descrito:

Desde de la galería de la casa donde nació se ve el huerto de Gonzalo. (SG 209)

Donde Gonzalo se sentó, yo me senté. (SG 138)

Esa proximidad se traduce también en un intento de unir el pasado que se evoca (el del año mil) con el presente del narrador, que no es otro que el presente de Cunqueiro y su espacio, Mondoñedo, quedando así la figura del narrador, ya diluída, como mera convención. El esfuerzo de unir pasado y presente se cristaliza en dos formas diferentes. La primera es una negación del paso del tiempo, que podría resumirse en la idea "Todo sigue como entonces". (11):

San Lázaro se llamó, San Lázaro se llama todavía. (SG 141)

Aun hoy conserva la Pastoriza... (SG 157)

Sí, aún hoy parece mecerse en las ramas de los frutales un eco de la música celestial que Gonzalo oyó. (SG 138)

Hace novecientos años que reposan en Lorenzana y aún no cesaron de obrar milagros. (SG 134)

Los caballos o dínicos que galopaban en las praderas hiperbóreas. Todavía están allí. (SG 142) (*Sobre los capiteles de San Martín*)

Desde aquel día siempre hubo sonoras campanas que cantasen con su voz de bronce en mi catedral. (SG 165) (El subrayado es mío.)

Una segunda forma consistiría en describir hechos del pasado con referentes de un presente más o menos cercano para el autor y el lector: (...) una batalla azul de prusia y bermellón, en la que ruedan cabezas entre los pies de los campeones, en un fútbol atroz, inconcebible (...) (SG 136) (La cursiva es mía) Este fragmento en el que el mindoniense describe los frescos de Gontán lo parafraseará, hablando también de esos frescos, Fernández Del Riego: "O todo es un terrible "ballet" para lo que ya estaba escrita..." (Del Riego, op. cit., p. 33). También se describen situaciones del héroe con referentes actuales: (...) un *film* pasó ante sus ojos. (SG 168)

El narrador (o hablemos directamente del autor) conoce de cerca el escenario que ha novelado, ya que pertenece a ese espacio y está unido a él por una especial relación, por

un amor que se traducirá en el amor del protagonista por su diócesis, por sus paisajes, y que responderá a una idea acorde con todo el bagaje que la novela pretende enseñarnos: el amor a la tierra de uno, a pesar de su humildad o por muy pequeña que ésta sea, y la posibilidad de encontrar en esa misma humildad toda la grandeza que el hecho de amar supone. Creemos que la conexión del autor-narrador con el héroe es absoluta y que, por ejemplo, cuando Gonzalo expone a Peláez su amor por su diócesis (SG154), es el propio autor, identificado plenamente con el personaje, quien se manifiesta. En la página 172 encontramos otro ejemplo en el que el autor revela el amor que siente por su paisaje (en este caso el mar de Foz) a pesar de su humildad:

Es un mar de pescadores: no conocerá nunca rouselos de naves que huelan a ámbar y canela. Ningún quechamarín amanecerá en sus bahías de regreso de la Especiería y no será cuna de almirantes...Pero es el mar: el Cantábrico frío y salobre, ese es. Yo lo oigo siempre tal y como lo oí de rapaz en Forxán: con su voz ronca se acerca a mi corazón y me siento dormir en el bercio de la tierra, acunado por sus olas amigas e incontenibles, a cuyo amor quisiera uno abandonarse... (SG172)

Quizá en esta enseñanza del amor a la tierra de uno (aunque humilde no por ello indigna de ser amada) encontremos un eco de aquellos *exemplum* medievales (12), una primera enseñanza de nuestra obra, acompañada del inevitable contraste entre Mondoñedo y otros centros religiosos de mayor importancia que aparecen en la obra (Santiago, Lugo, Roma...). Gonzalo prefiere su humilde y pequeña diócesis. Es una actitud, si queremos, a medio camino entre la humildad propiamente cristiana y el *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea* de Antonio de Guevara. Nuestro "Ulises" no regresa a la isla, sino al pequeño terruño y al amor de sus gentes, que, por su fidelidad, encarnan el papel reservado a Penélope en la obra de Homero.

Si podemos afirmar que la figura del narrador apenas es perceptible, o que es el autor el que se "responsabiliza" de lo escrito sin la necesidad de intermediarios; también podemos afirmar que la distancia que separa al autor del héroe a veces se reduce a la mínima expresión, cuando el primero nos muestra el pensamiento de Gonzalo. La siguiente cita, por ejemplo:

Pero ¿qué tenemos que poner de nuestra parte, Señor? ¿Qué haremos para merecer ser ayudados? (SG168)

pertenece a un párrafo (el último de la p. 168) en el que el narrador (autor) nos habla del santo en 3ª persona. Cunqueiro intercala estas interrogaciones (sobre el temor ante la llegada de los normandos), que pertenecen al pensamiento del protagonista, sin separarlas del resto del párrafo ni usar signos de puntuación o frases introductorias de

apoyo en las que se indique el cambio narrativo al que aludimos, de manera que parece que la preocupación del héroe (que interroga en primera persona del plural, como representante de su diócesis) es también la preocupación del autor.

Otra introspección en el pensamiento del héroe aparece en el primer párrafo de la p. 174, en el que el autor nos muestra de nuevo al protagonista preguntándose cómo debe vencer a los normandos. El santo parece humanizarse con sus dudas y temores, e incluso dar una pequeña visión de sí mismo al autodenominarse "este pobre monje". La última oración del párrafo ("La misma voz de este viento que ahora azota mi cuerpo") podría corresponderle al héroe ante el escenario de la batalla, como al autor (que pertenece y participa del mismo espacio que Gonzalo) ante el mismo escenario, reflexionando sobre los hechos de la leyenda.

En el siguiente párrafo, también de la p. 174, la confusión entre el héroe y el autor es mayor:

Gonzalo teme: Louro, Masma, Villamayor, San Salvador..., todo perecerá. Y él, el pastor del rebaño, en un promontorio en el que sólo el tojo anida, lejos de sus ovejas que perecerían indefectiblemente bajo el hierro viquingo, que caerán como el trigo bajo la hoz. ¿Esta es la victoria prometida, Señor? ¡San Salvador perecerá! El huerto de los manzanos que vio a María pasar, ¿qué será de él? ¡Oh, María, madre amada! (SG 174)

El fragmento subrayado en la cita parece subdividir el párrafo. Pero dividamos nosotros primero lo subrayado en dos segmentos: el primero llegaría hasta la coma, y el segundo desde la coma hasta el final. En el primer segmento, es todavía el autor el que parece querer decirnos que sin el remedio de Gonzalo sus gentes hubiesen muerto; mientras que en el segundo segmento, es el protagonista el que piensa con urgencia que es necesario su concurso para evitar la catástrofe. El cambio de los tiempos verbales se adecua al cambio del punto de vista que encontramos en los dos segmentos del fragmento subrayado: mientras en el primero el autor emplea el condicional para suponer un suceso que sabe de antemano no tuvo esa resolución (sino la derrota de los normandos, como él y la leyenda cuentan); en el segundo segmento, es la urgencia del héroe la que inspira su pensamiento, empleando el futuro como posibilidad ("...caerán como el trigo bajo la hoz, *si yo no pongo remedio...*").

Como señalábamos más arriba, el fragmento subrayado por nosotros divide el párrafo en dos: una primera parte que pertenece al narrador o el autor (recordemos que nos estamos refiriendo a estas dos instancias indistintamente), y que incluiría el primer

segmento de lo subrayado; y una segunda parte en la que el héroe reflexiona, y que se iniciaría con el segundo segmento del fragmento subrayado (desde la coma hasta el final del párrafo).

Analizábamos más arriba la relación del héroe con la Virgen. Veamos ahora cuál es la postura del narrador al tratar el tema mariano:

Y el pueblo rezó, por vez primera quizá, aquel canto que Pedro enseñó a los tojales y a los abedules, al sol y a las estrellas: el *Salve, Regina Mater*, medida preciosa del amor a la Señora, inventada una mañana fría en Mezonzo. (SG 140)

Es indudable que el amor del héroe por la Virgen es también el que le profesa el autor, expresado en fragmentos como el arriba citado, en los que éste hace referencia directa a la devoción que siente por la Virgen y los asuntos de carácter mariano, en este caso la oración que se atribuye a San Pedro de Mezonzo. Es especialmente interesante esta oración porque funciona como un refrán que suya y da sentido a toda la obra. El estudio de Artaza Malvarez sobre la autoría de dicha oración (que atribuye a Pedro de Mezonzo), publicado en su obra *Gelmírez y su época* nos revela ciertos datos de interés: 1. Que el historiador y canónigo López Ferrero afirma que “el Santo monje al componerla, no hizo otra cosa que dar forma a ideas y sentimientos muy corrientes en nuestra Galicia, citando frases de un privilegio de Bermudo II a la Virgen de los Ojos Grandes de Lugo, que encierra palabras que guardan estrecha relación con la composición citada.”¹²⁶ Ese sentimiento "corriente" en la Galicia medieval es el que Cunqueiro quiere mostrarnos en su pequeña novela. Es el sentimiento de desprotección y la necesidad de amparo de la Virgen ante el peligro real de las invasiones paganas. Por otro lado, la Virgen de los Ojos Grandes de Lugo, será descrita con cierto detalle en la visita de Gonzalo a la ciudad de las murallas, cuando éste se arrodilla ante la imagen en la catedral. (p. 151), en un momento de la obra en el que se manifiesta más patentemente la metáfora de la estética de la luz (La luz de los ojos de la imagen se refleja en los ojos del héroe).

2.- El momento de la gestación de la oración, según Malvarez, es muy parecido al momento vivido por el protagonista ante los normandos, cuando reza el Salve Regina (p. 174), pero con dos protagonistas diferentes: San Pedro de Mezonzo y los sarracenos:

En los momentos de gran consternación y de apuro, cuando las feroces huestes de Almanzor invadían a Compostela y la destruían reduciendo a un montón de ruinas humeantes lo que antes era una espléndida y hermosa ciudad (...) en estos solemnes momentos fue cuando debió germinar en la mente del Santo obispo (...) ¹²⁷

También hace mención Cunqueiro a la autoría de Pedro:

-Así rezamos en la tierra de Jacobo a María. Un monje perdido en el bosque de Mezonzo, en el que día y noche las hayas murmuran, oyó a los ángeles del Señor estos versos y con el alma los aprendió... (SG 182)

Aunque es a Gonzalo a quien debemos atribuir estas palabras, la idea de rendir un homenaje a San Pedro de Mezonzo, no es del héroe santo, sino del autor, que hará suyas, ya sin ponerlas en boca del héroe, las siguientes alabanzas.

Y por vez primera la tierra de Francia oyó la *Salve*, la más hermosa de las oraciones que besan labios cristianos. (SG 182)

3.- Malvarez nos recuerda que la oración es una invocación "del que está en peligro (...) del que padece (...) y del que confía y espera"¹²⁸. Son precisamente las características de la coyuntura del héroe: en peligro ante los normandos, pero ante todo, con la fe de la ayuda divina, que en la oración parece concretarse en la mirada de la Virgen ("Vuelve a nosotros esos tus ojos"), portadora de esperanza y luz, como veíamos en "La estética de la luz".

4.- Por último, Malvarez se refiere a Pedro de Mezonzo como "un hijo de la región dulce y soñadora por excelencia"¹²⁹, recordándonos los términos en los que Cunqueiro se refiere en SG al pueblo celta: ("... el hechizo de aquella raza soñadora y amorosa, creyente y dócil...") (p. 202). El espíritu de mitificación de ambos autores es similar en varios aspectos.

En varios puntos de nuestro análisis hemos aludido a la Fe como la virtud destacada por el autor, perfilándose como la enseñanza que quiere inculcar a sus lectores. Por ello, creemos que la fe es la prima ratio de un "sistema de valores" propuesto y que el héroe encarna a la perfección. En este sentido, y sin ninguna duda (sí las presentan otros protagonistas cunqueirianos), podemos afirmar que Gonzalo es el héroe de la "novela" que estamos analizando, y que responde al ideal clásico y al concepto tradicional del héroe de la novela:

Creemos, no obstante, que es preferible asumir que héroe es el personaje protagonista, generalmente, que representa el sistema de valores propuestos intrínsecamente en la novela.¹³⁰

La utilización de varios motivos típicos de la estética de la luz medieval, y el *Salve Regina* como telón de fondo desde el que se articula y se organiza la narración del milagro de los normandos, conforman una sutil estrategia para mostrarnos esa enseñanza. En cambio, en algunos momentos de la obra es el narrador el que directamente nos inculca la actitud serena y esperanzadora del héroe. El narrador (autor) no se limita a presentar los hechos, sino que toma partido por su héroe y en todo momento le defiende, al tiempo que nos alecciona con comentarios paralelos. Si más arriba señalábamos que podríamos hacer una división entre los personajes de la novela

que tienen fe y los que no la tienen, sin duda el narrador se encuadra en el primer grupo, enfatizando así, si cabe, el espíritu didáctico de la obra.

Cuando naufraga el barco en el que viajaban Gonzalo y Munio, el narrador se pregunta si el santo tendrá la visión de la ascensión de las almas de sus compañeros (P. 195), creando así una expectativa en el lector, expectativa que en un primer momento parece zanjar utilizando una máscara de narrador cuasiomnisciente (quizá de historiador, quizá de hombre corriente, incapaz de ver lo que el santo puede ver): "Yo no puedo decir si Gonzalo tuvo la estupenda y consoladora visión." (SG 197); para retardar el desenlace y afirmar más adelante:

Pero, ¿cómo no creer que Gonzalo vió subir al cielo las almas de los náufragos, el alma de Munio? Como trinos de ruiseñor subieron por escalas de aire.(SG 198)

Los tiempos verbales indican cómo opera la esperanza en el pensamiento del narrador, pasando de un "¿Cómo no creer?", que responde a un doble razonamiento: A) ¿Cómo no voy a creer, si quiero creer? Voy a creer. B) Si el héroe tiene unas cualidades X, Y... y su trayectoria vital comprende milagros y hazañas de tipo Z, H..., es imposible que en un episodio como éste (más o menos sobrenatural, acorde con esos otros hechos de tipo Z, H...) el héroe falle; pasando de un "¿Cómo no creer?", decíamos, a un convencimiento que ya le permite usar el pretérito indefinido o ariosto ("subieron por escalas de aire").

De esta forma el narrador reconoce, aunque no patentemente, guiarse por la fe para narrar episodios del héroe que desconoce en algún punto, completando lo desconocido con lo idealizado: inventa sucesos o actitudes para su héroe, acordes con la imagen que le ha creado, y que, fundamentalmente, el propio narrador cree como verdadera. Por muy fantástica o maravillosa que pueda ser una anécdota contada por Cunqueiro, éste siempre quiere darnos a entender (ya sea directamente, como lo hace en esta obra, o por medio de un narrador) que él cree en lo que nos está contando.

El material del que dispone el mironense a la hora de escribir su *San Gonzalo*, es tan sólo una leyenda por la que se conoce al santo en las tierras de la marañense. La escasez de datos sobre el personaje histórico no parece ser el motivo que le anima a novelar e inventar esas lagunas de la historia, para así darnos una visión completa del obispo santo pues, es precisamente en aquellos datos en los que la leyenda parece más precisa, donde el autor nos ofrece una versión de los hechos que dista bastante de la tradición oral. Pese al rigor con el que nos presenta algunos datos históricos, algunos personajes reales y una detallada localización espacial, su intención no es otra que

idealizar a un personaje del que apenas nada se sabe, e idealizarlo a su medida para que encarne, como héroe de su novela, unos valores prefijados de antemano. El episodio de la leyenda por la que se conoce a Gonzalo nos remite a unos hechos concretos (la destrucción de la flota normanda), que Blanco Areán recoge de un antiguo libro de la iglesia de San Martín de Mondoñedo, y que reproducimos en su integridad:

Entre los muchos y muy venerados prelados que honraron la antigua iglesia del real Priorato de San Martín de Mondoñedo, mientras en ella residía la sede Episcopal desde Gonzalo de cuyo santo cuerpo es esta iglesia fiel depositaria, la que conserva en un sepulcro de piedra tan rico tesoro, cubierto y sellado con fajas de hierro y tres candados (...) En honor cuyo y devoción de este Santo Obispo, erigieron los naturales en el lugar donde el presente se halla, la capilla que desde entonces conservó y conserva en toda esta tierra, el nombre y título de la capilla del Obispo Santo, para recuerdo y confirmación de lo maravilloso prodigio que allí obró Dios nuestro Señor por su intercesión, según he visto en un escrito antiguo cuya tradición ha seguido y sigue constante y sin interrupción hoy día entre los habitantes de esta comarca, y fue que habiendo arribado a la costa del mar en Foz una numerosa armada de normandos que venían a robar las iglesias y habitantes de esta maraña y a extinguir la fe que con tanto celo se profesaba en ellas, no fiando la defensa a las fuerzas humanas, se valió de las divinas, y vistiéndose túnica de cilicio, desnudos los pies y con una Cruz auestas, ordenó una procesión de lágrimas y preces con sus canónigos, clero y pueblo en dirección al alto del monte donde al presente se halla la capilla; y como su avanzada edad, la cortedad de la vista y el peso de la Cruz, no permitiesen al Santo Obispo acelerar los pasos, era indispensable aliviarle, lo cual se hacía Sabarico, obispo de la antigua Braga, capital de Galicia, quien obligado por la persecución sarracena se refugió en la misma en el siglo VII, hasta que la otra sede se trasladó al valle de Brea o Villamayor en los principios del XII, fue sin controversias el glorioso San quedando el Santo Obispo de rodillas y enarbolando la cruz para que todos juntamente la adorasen. Se hizo esto muchas veces, de suerte que permitió Dios nuestro Señor que se abrase la mar de tal manera, que se vino a averiguar que tantas veces como el Santo Obispo había adorado la Cruz de rodillas, o como dicen los nativos del país, tantas rodillas daba, otras tantas naves faltaban de los enemigos que las inundaba el mar con sus olas. Concluida la estación y viendo el santo prelado que no habían quedado ya de la armada sino las naves que no podían hacer ofensa alguna, suplicó nuevamente al Señor las dejase, para que llevarasen la noticia del terrible castigo y no volviesen (...)131

Las diferencias entre este texto, en definitiva deudor de la tradición oral, y la narración del milagro de los normandos en *San Gonzalo*, son significativas pues revelan la intencionalidad del autor a la hora de "desviarse" de ese material legendario que le sirve de punto de partida.

- 1.- En la obra de Cunqueiro se resalta la soledad del héroe en la hora del milagro. ("Nada dijo, a nadie invitó a acompañarle." SG 173), mientras en este otro texto el santo sube al monte acompañado de todo el pueblo.
- 2.- El héroe de la cabellera rubia, del cuerpo gentil, de los ojos azules y expresivos, que pinta el autor, no es sino un hombre de edad avanzada y cortedad de vista, que necesita arrodillarse por el peso de la Cruz y ser ayudado por sus diocesanos.

3.- El motivo de la nave normanda que regresa sana y salva para contar lo sucedido, es narrado en SG desde otro ángulo. En el texto de la iglesia de San Martín, es el obispo quien suplica al Señor que permita a algunas naves regresar para que cuenten lo sucedido y no vuelvan más normandos a las costas gallegas. En nuestra novela es Dios el que desea que una nave pagana se salve para contar lo sucedido (SG 176)

La narración del milagro de Huerta (recogida en la separata de Chao Espina, op. cit.) concuerda en los puntos esenciales con la escritura de la Iglesia de San Martín, excepto en un punto: la sepultura del santo. En el texto de la iglesia de San Martín, los restos de Gonzalo descansan en la ermita del Obispo Santo, mientras para Huerta, San Gonzalo está sepultado en la iglesia de San Martín. Cunqueiro, por su parte, propone su propia forma de entender e interpretar la, ya de por sí, nebulosa historia del santo:

Lo enterraron en la Catedral. Quizá si él hubiera sido consultado hubiera dicho que prefería San Martín o San Salvador; pero lo enterraron entre los muros mindonienses, al acunio de la "Paula". (SG 219)

De cualquier forma, el autor se contradice tan sólo una página más adelante: "Es tá enterrado en San Martín, en la nave de la Epístola". (SG 220) En este caso, las licencias del autor al hablar de episodios históricos (la muerte de San Gonzalo) prácticamente desconocidos, nos recuerda al artículo *Algunos milagros en la mar*, de FLM, citado anteriormente.

En líneas generales el mindoniense no se ciñe al material del que dispone, e idealiza a su héroe libremente, pintándolo a veces como un héroe griego, a veces como un aventurero, a veces como el solitario que vive el misterio... La idealización no es una proyección del autor-narrador (San Gonzalo no es Cunqueiro, ni el autor ha usado material autobiográfico para perfilar la figura del santo); ni tampoco una idealización del yo (San Gonzalo no es quien Cunqueiro hubiese gustado haber sido), sino más bien una pura creación del personaje a partir de esos datos (el héroe es como al autor le hubiese gustado que fuese).

Ya hemos adelantado que Cunqueiro parte de un material preexistente antes de escribir esta obra, y antes de concebir a su héroe: por un lado, la leyenda que atribuye a Gonzalo el milagro de haber derrotado una flota normanda con sus oraciones, y por otro los escasos datos históricos sobre Gonzalo, obispo de Mondoñedo. Ya hemos analizado en el epígrafe anterior la presencia de esta leyenda en SG. En lo que respecta a la figura histórica del obispo sólo podemos decir que es tan nebulosa como incierta, enclavada en una serie de datos incorrectos, de fechas que no concuerdan, de hechos que son difícilmente discernibles en un tiempo y un espacio precisos. Y ello se debe en parte a

que la historia de este personaje está ligada a la historia del origen de Mondoñedo, que adolece de las mismas contradicciones e insuficiencias que hemos señalado para el obispo. Quizá la persona que haya dedicado más tiempo, y un esfuerzo más riguroso y racionalmente orientado, para rescatar del olvido e intentar ubicar en la Historia al obispo Gonzalo es Francisco Mayán Fernández, cuya obra *Gonzalo el obispo santo* nos ha servido de guía. Sus conclusiones se reducen, dada la escasez de datos, a deshacer errores de otros historiadores, en referencia a la posible fecha de la derrota normanda y a cuestiones sobre el origen de Mondoñedo. En definitiva, el conocimiento histórico que Cunqueiro pudo haber tenido sobre San Gonzalo es casi nulo. De hecho, el propio Mayán dirá en el *Congresso A. Cunqueiro da Asociación galega da lingua* celebrado en Mondoñedo en abril de 1991: "E xa non vos digo mais de San Gonzalo; de certo, non se sabe cousa ningunha." (p. 48.)

El autor no pretende engañar al lector que desconozca de antemano la figura de este obispo medieval, sino que en varias ocasiones la voz autorial se pronuncia para revelarnos el grado de invención con el que ha sido perfilado el protagonista. Ya en la primera página de la obra el narrador (que todavía no podemos identificar como el autor) hace referencia al "cenobio bernardo de Meira, con el que com parte historias de santos y hadas" (SG 127). El hecho de emparentar estos dos términos (santos y hadas) podemos considerarlo como una primera instrucción para la lectura de la obra (cumpliendo la función -también por su ubicación en las primeras líneas - de una cita introductoria), pues si las "historias de hadas" o cuentos de hadas, suponen un lugar común en el concepto popular de lo fantástico, esas características podríamos encontrarlas también en las "historias de santos". Por tanto debemos estar advertidos, como punto de partida, de la posible presencia de elementos fantásticos en la narración de la peripecia del héroe.

Un par de páginas más adelante el narrador (ya identificable como el autor en el último párrafo de la p. 128) intenta dejar claro la tipología de la obra que nos ofrece, su intencionalidad con respecto a la figura de Gonzalo, y su postura ante la posible responsabilidad histórica:

Se cuenta la vida de Gonzalo, dándole lo suyo a la historia y a la leyenda. No, no es esta una biografía novelada, en todo caso es la novela de Gonzalo Arias, santo y héroe. (SG 129-30)

Sin embargo, por varias razones no podemos fiarnos del todo de las palabras del narrador. En primer lugar, éste sitúa su narración entre la historia y la leyenda, sin mencionar su labor creativa, que, en definitiva, es la que origina toda la obra

exceptuando el episodio de los normandos (que debe a la leyenda) y la recreación de la época histórica, con sus elementos espaciales concretos, sus arquitecturas, sus personajes (por otro lado, "prestados" en su mayoría de Otero Pedrayo). *San Gonzalo*, tiene algo de biografía novelada, porque presenta en ocasiones la apariencia de una biografía (con unos hechos concretos y puntuales, con orden cronológico), y por una intencionalidad que nos recuerda a los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós: situar al héroe ante unos personajes históricamente relevantes, en momentos relevantes, en los que el lector tiene la sensación de estar presenciando la gestación de un episodio que pasará a la Historia por su importancia. De esta forma Cunqueiro se asegura (como lo hizo Otero Pedrayo en su obra sobre Gelmírez) la representación del espíritu de una época. Cuando el autor define su obra con estas otras palabras ("En este libro se cuenta la vida de un obispo de los siglos de hierro". SG 129) está resumiendo con acierto su intención: mostrarnos cómo sería la vida de un obispo en la Edad Media.

Con todas estas premisas el lector debe afrontar la lectura de esta breve novela sabiendo que el autor inventará aquellos datos, episodios de la peripecia del héroe, etc que ni la Historia ni la leyenda cubren, pero que a él le son necesarios para darnos una semblanza completa de Gonzalo, una pequeña "biografía", aunque Cunqueiro rechace esta denominación. Los hechos que se presentan no son demostrables, no son cercanos ni verosímiles, pero el autor pide a sus lectores que tengan fe en lo que se cuenta, pues la fe es la virtud que quiere inculcarnos. Si Cunqueiro contase la vida de Gonzalo tal y como el Reverendo Alban Butler narra las vidas de los santos (de una forma estrictamente biográfica, sin aceptar datos no comprobables desde un punto de vista histórico), la participación del lector sería escasa. Tengan fe o no los lectores, lo cierto es que pueden hacerse múltiples lecturas de la obra. Sin embargo, el lector al que principalmente va dirigido el mensaje de la obra es aquel capaz de dar un paso adelante y creer lo que se le cuenta, tener fe a pesar de la fantasía que impregna algunos pasajes. Por ello, opiniones como las de Vicetto en su *Historia de Galicia* (citado por Chao Espina, op. cit.) sobre el milagro de los normandos:

Todo esto muy bien pudo haber sucedido así como lo perpetúa la tradición, sin ser milagro; bien porque aquellos buques naufragaron al sobrevenir uno de esos turbiones tan frecuentes en nuestras costas del Norte, bien porque la falta de práctica de los normandos para acercarse a sus peligrosas rompientes, hiciera zozobrar aquellas naves.

no interesan al autor. El lector ideal será aquel que crea lo que se le cuenta. Al referirse a la transmisión oral de los milagros del santo, el autor nos da la pauta del tipo de lector ideal para su obra:

Estas historias milagrosas de Gonzalo las cuento como me las contaron. Os las contarán mejor que yo, en las noches de invierno, cuando el fuego canta en el lar y cae la lluvia fría sobre la desnuda tierra, las gentes cristianas de mi país. (SG 216)

El autor no quiere desviarse en cierto modo de esa transmisión oral a la que alude, en la que la perfecta comunicación se da entre gentes creyentes.

Si bien la fantasía del narrador está encaminada en esta obra a idealizar al héroe, a otorgarle una identidad que la Historia nos ha velado; en algún momento de la obra la fantasía parece cobrar una relevancia ajena a esta funcionalidad, y el Cunqueiro más fabulador, más libre, parece desatarse sin medida, es decir, sin el freno que el espíritu religioso de la obra le impone en otros momentos. En el episodio en que Gonzalo y Munio se embarcan, algunos de los personajes que les acompañarán en la travesía presentan un aspecto totalmente surreal, lejano del afán de verosimilitud (a pesar de algunos contenidos) que persigue el conjunto de la obra:

En la nao va aquel monje benito de Chieri que se trocó en faisán por haber comido un alón salteado el día de Viernes Santo, un lego de ojos candorosos y rapada testa lo lleva palmero en una jaula de plata, con salvoconducto del duque de Saboya. (SG 193)

En la p.180 emergen en el texto personajes de la tradición artúrica, invitando al lector (mediante la creación de un clima poético) a que crea en los hechos maravillosos que le serán narrados:

Todas las primaveras cabalga hacia la ermita Don Galaz de la Tabla Redonda, y bajo los cascos del blanco caballo del más noble y puro de los caballeros andantes, florece en lirios la bravía roca. (SG 180)

Otro aspecto que emparenta al autor con su héroe es el de la figura del "héroe-narrador", que aclaramos a continuación. Sin duda el obispo es un buen orador. Es respetado, escuchado y atendido, no sólo por su relevancia como persona pública sino también por el mérito de utilizar la lengua sencilla común a las gentes, transformando la sabiduría del héroe (su comunión con lo divino, la enseñanza de la fe) en palabras de fácil entendimiento. Quizá esta aptitud sea el reflejo de una idealización del autor: el deseo de congrega a las gentes y llegar a ellas por medio de la palabra de forma exitosa. La eficacia de Gonzalo con la palabra parece, en una lectura superficial, una habilidad más de un héroe perfecto, que encarna todas las buenas virtudes, pero, en el conjunto de la obra de Cunqueiro tiene un significado especial. A medida que analicemos a los otros protagonistas del melindonense, veremos que la figura que hemos denominado como

"héroe-narrador" se repetirá como una constante en el resto de las novelas. Con mayor o menor fortuna esos héroes probarán suerte por medio de la narración, o se conocerán a sí mismos al intentar narrar a otros las más diversas historias, que en el fondo sólo son una: la vida. El humilde obispo del año mil encarna el máximo ideal (aunque en un contexto religioso) del buen narrador, del narrador que el propio Cunqueiro quería ser. M. A. Araujo Iglesias contó una anécdota sobre el mindoniense que nos remite a 1978, cuando éste tuvo que hablar en la Iglesia de San Martín después de la misa en que se celebraba la festividad dedicada al santo. Era uno de los escenarios predilectos de Gonzalo, pero Cunqueiro, gran orador, no estuvo tan fluido como él solía:

Pero notamos de seguida que lle viñan as bágoas, que o seu verbo non era tan solto coma outras veces. El mesmo nos explicaría logo que nunca se vira en tal apreto, falar por primeira vez nunha catedral e na catedral de san Rosendo e san Gonzalo, que toda a historia das raíces mindonienses se lle viñera por riba e como se o abafasen.¹³²

Finalicemos este recorrido a través de la relación entre el autor, el narrador y el héroe, en el último segmento de esa concatenación, el que relaciona al héroe con el lector:

El héroe, que en su vida representa la perspectiva dual, después de su muerte es toda vía una imagen sintetizadora: como Carlomagno, duerme y sólo se levantará a la hora del destino, o sea, está entre nosotros bajo otra forma.¹³³

Gonzalo ha muerto, pero sólo físicamente, porque todavía quedan peregrinaciones por hacer, y porque todavía grandes peligros acechan al ser humano. El lector debe recoger la enseñanza de la fe para afrontar esos peligros, que pueden presentarse en "todas las horas del mundo":

Muchas veces me he arrodillado allí y herizado, pensando que en todas las horas del mundo hay una hora en la que la normanda presta a saltar sobre las tierras de Dios ... (SG 220)

La tarea del héroe, la tarea de Gonzalo, puede ser en algún momento de nuestras vidas nuestra tarea.

11. ALGUNAS CONCLUSIONES.

Hasta aquí hemos intentado reflejar la labor de Cunqueiro en su obra *San Gonzalo*, en la que, partiendo de una leyenda quizá escuchada por primera vez en boca de su madre (como apunta Fernández del Riego ¹³⁴), el mindoniense construye a un héroe al estilo hagiográfico. Para algunos críticos esta pequeña obra no puede considerarse una novela. César Moram Fraga duda en considerar esta obra como "novela" o "romance" (13), y

Germán Palacios la describe como "un relato fantaseado sobre la vida de un bispo de los siglos de hierro de la Edad Media"¹³⁵. No es nuestro cometido el de entrar en debates conceptuales, pero sí debemos hacer hincapié en que estas son algunas de las pocas reseñas que pueden encontrarse sobre esta pequeña obra, que quizá precisamente por no considerarse una novela haya quedado alejada de los habituales corpus de estudio de los críticos. Sin embargo, nosotros hemos encontrado en ella muchos motivos, estructuras y consideraciones sobre el héroe (entendido como protagonista, y también en su sentido más clásico) que luego se repetirán en sus obras. Este valor parece haber pasado desapercibido para la crítica, que tradicionalmente adjudica a MEF el mérito de presentar por primera vez las constantes de la producción cunqueiriana:

... pois parece que o Merlín, sendo o primeiro romance, contém a essência do que vai ser a produção futura.¹³⁶

González Millán, en su estudio sobre MEF nos habla de un esquema estructural -el paradigma del viaje- que se convierte en la "fórmula de concebir la idea de la novela" (p.28), y hace referencia a MEF como punto de partida o "texto de apertura" (p. 28). Estamos de acuerdo en la importancia que tiene el viaje como estructura sobre la que novelar la vida de los héroes cunqueirianos, pero también debemos reivindicar que como tal el "paradigma del viaje" se encuentra formulado por completo en *San Gonzalo*, y de una manera más patente que en MEF.

En líneas generales podemos definir a Gonzalo como el héroe ideal: gran narrador, poseedor de las virtudes cristianas (humildad y caridad, fe), conductor de gentes y garantizador de la paz, gran viajero -concluye su odisea felizmente-, nostálgico y amante de su tierra. Desde el punto de vista de la narratología el santo es sin duda el protagonista de la obra (sea o no novela no interesa ahora). El resto de los héroes cunqueirianos, como apuntábamos en los primeros epígrafos de nuestro análisis, serán mucho más humanos que el obispo: sus viajes no concluirán felizmente, sus virtudes no serán tan fácilmente reconocibles, sus dotes como narradores u oradores se pondrán a prueba constantemente... En algunas novelas tendremos incluso dificultades para asignarles (a pesar de los títulos) la condición de protagonistas. Quizá tan poco sean éstas verdaderas novelas, precisamente por el papel que sus héroes desempeñan en una estructura fragmentada. En este sentido, SG puede considerarse más novela que algunas obras del mandoniense, aunque, insistimos, no nos ocuparemos de estos debates. Por tanto, podemos entender la figura de Gonzalo como un ideal que se diluye, que se desdibuja, en las restantes novelas, pues sus héroes participan de la vida (y por tanto del fracaso) en mayor medida que el obispo; si embargo, ese ideal está presente en casi

todas sus obras, como realidad inalcanzable para sus héroes (Sinbad lucha por ser creído por sus contertulios, Orestes desea regresar cuando todavía pueda ser joven, Paulos se sueña el mejor embajador y paladín de su ciudad...).

NOTAS

1. La Galicia medieval interesaba mucho a Cunqueiro. En MEF, Felipe recuerda que "...aínda se falaba dos m onxes de antano, dos misericordiosos peleríños, dos condes tolos que por aquí foron dacabalo da súa ira, dos miragres do veciño san Cosme de Galgao, e dos pantasma do vello m erón..." (MEF 135-6) El ambiente que en SG se narra como marco en el que transcurre la acción, es visto en MEF como un tiempo pasado, y por tanto, mitificado.

2. También el padre del obispo Gelm írez en la obra de Otero Pedrayo pertenece a las castas guerreras. Es un señor feudal con riquezas, pero, a diferencia del padre de Gonzalo, guerrero y saqueador, es un buen caballero y administrador (P. 128, ed. 1991)

3. Entre otras fuentes, Cunqueiro puede haber tomado esta imagen de la relación entre el hombre y el lobo de la historia de la Raiña Lupa, que encontramos en la obra de Pedrayo ("... os lobos viñan lamberlle a man...", p. 123 ed. 1991 y pp. 66-7 ed. 1934).

4. En la p. 82 ed. 1991 y p. 18 ed. 1934.

5. Esta descripción de un sonido que se posa en etapas en la tierra, con un árbol en una etapa intermedia, reaparecerá en LMU (p. 197):

"Sabía que había higueras por la oscura voz, que pesa sobre los hombros de la brisa y ésta ha de dejarla caer, somnolienta y redonda, y se la oye rodar por tierra, apagándose lentamente al envolverse en polvo".

6. La metáfora de la diócesis como una barca la recogemos en el epígrafe nº 9.

7. También encontramos un personaje llamado Munio en la obra de Otero Pedrayo, como acompañante de Gelm írez en su peregrinación a Roma. El nombre de ambos personajes coincide, pero no su procedencia social ni su funcionalidad en la obra.

Munio es un burgués en la obra del orensano ("... compostelán de xente burguesa e ben abastada...", p. 145, ed. 1991), y un chico de la montaña en la obra de Cunqueiro ("Era

un mozo alegre y sencillo, un hijo de las montañas de Meira, con los ojos abiertos al milagro." SG 197).

8. No sabemos en realidad qué entiende Cunqueiro por "lanzal", ya que si en este ejemplo no traduce del gallego el plagio, y escribe "pálido y lanzal", en la p. 186 traduce "torre gentil" por el original "torre lanzal" en la obra de Pedrayo (p. 348 ed. 1991, y p. 281 ed. 1934).

9. Para una documentación del episodio histórico de la disputa entre Diego Peláez y los obispos de Antealtares, V. FERNANDO LÓPEZ ALSINA, *La sede compostelana y la catedral de Santiago en la Edad media*, en LA CATEDRAL DE SANTIAGO; La Coruña, Xuntanza Editorial, 1993.

10. V. BOURNEUF-OULLET, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989., p. 75.

11. La sensación del visitante en Mondoñedo es precisamente esa: el tiempo parece no haber pasado, pues apenas hay signos de la vida moderna en sus calles, en sus arquitecturas, y apenas ha crecido como ciudad. Su silencio es también característico de un pasado, comparado con el ya habitual ruido de automóviles y demás elementos de la vida moderna en otros pueblos incluso de menor población.

12. V. MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquin; *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991. p. 156.

13. MORAM FRAGA, César Carlos; *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña, Agal, 1990.

MERLIN E FAMILIA: EL HÉROE BICÉFALO

1. EL HÉROE MERLÍN. EL TIEMPO Y EL ESPACIO.

Es frecuente encontrar en los trabajos críticos que estudian la narrativa de Cunqueiro y, en mayor medida, en los numerosos artículos o pequeñas referencias sobre su obra, constantes alusiones o justificaciones sobre la utilización por parte del autor de nombres míticos o literarios para encarnar a sus propios personajes. Aunque de forma muy sucinta, Mieke Bal apunta en los siguientes términos el efecto que la utilización de personajes *referenciales* puede tener en la recepción de un texto:

Los personajes míticos y alegóricos encajan de otra forma más en un modelo prefijado a partir de nuestro marco de referencia.(...) Todos estos personajes que podríamos denominar *referenciales*, a causa de su evidente correspondencia con un marco de referencia, actúan según el modelo que conocemos por otras fuentes. O no. En ambos casos la imagen que recibimos de ellos está determinada en gran medida por el enfrentamiento entre nuestro conocimiento previo y las esperanzas que éste crea, por una parte, y la realización del personaje en la narración por la otra.¹³⁷

Tomando estas consideraciones como punto de partida no dudamos al afirmar que al leer el nombre de Merlín, el lector ubica de inmediato al personaje en unas coordenadas muy concretas, al abrigo de una tradición artúrica que le sugiere un variado número de escenas o un perfil del sabio; y quizá su anhelo inconsciente, al leer MEF, sea el de cotejar a este nuevo protagonista con el que conoce gracias a esa tradición, y comprobar si se cumplen una serie de expectativas creadas (2), que podrían englobarse bajo formulaciones parecidas a las que siguen: ¿Será el protagonista un personaje cualquiera al que el autor llama Merlín por una razón determinada, o por un rasgo definidor que le equipare a su homónimo artúrico; o será un nombre elegido arbitrariamente? ¿Serán nuevos episodios del encantador, quizá en unas nuevas coordenadas espacio-tiempo: las aventuras del antiguo sabio en la Galicia contemporánea? ¿Nos encontraremos ante una visión con el propósito de desmitificar: quizá la de un héroe sin facultades, enclavado en una realidad hostil...? Lo cierto es que todas estas expectativas son ilimitadas en la medida en que también lo es la imaginación del lector. No obstante, todas estas comparaciones no deben condicionar nuestro análisis más que en su justa medida, es decir, cuando la referencia artúrica fuese capital para comprender al héroe perfilado por Cunqueiro. En líneas generales podemos adelantar que la figura creada por el mindoniense se sustenta por sí misma sin la necesidad del andamiaje sólidamente construido por G. de Monmouth o Robert de Boron. Lleva razón Carlos García Gual en

su prólogo de la *Vita Merlini* al afirmar que el Merlín artúrico "(...) no está en sus trazos esenciales en los simpáticos relatos cortos de Merlín y Familia de Álvaro Cunqueiro, inventor de un mundillo mágico y humorístico propio."¹³⁸ Debemos añadir, sin embargo, que ese "mundillo propio" participa también de esa tradición y de muchas otras, de forma que el orbe representado en MEF es en realidad un caleidoscopio de otros mundos (históricos, míticos o literarios) cuyos habitantes desfilarán por las páginas de esta obra, y por supuesto, también se nombrarán a aquellos de Bretaña.

Adelantemos, para hablar de la relación del espacio y el tiempo y los diferentes personajes que aparecen en MEF, que nos encontramos ante una obra en la que el papel ejercido por el narrador es capital para comprender su sentido. Ya en la primera página, el narrador (Felipe de Amancia) nos advierte que no sabe si recuerda o si está imaginando; de forma que tenemos por un lado al autor, que imagina a un narrador (Felipe), y éste, inventa o recuerda (ahí radica su juego) a Merlín. El mundo recordado-imaginado por Felipe comprende un amplio y vasto entramado de espacios y tiempos, presentes en la obra con simultaneidad. Es una simultaneidad por la que conviven personajes y sucesos tanto de la historia (de momentos distantes en el tiempo y en el espacio), como figuras literarias o míticas. Por ejemplo, se nos habla del asesinato de Prim como se menciona la preocupación de Ginebra por saber cuántos nietos tendrá Amadís. La intertextualidad¹³⁹ es evidente en MEF cuando su narrador nos acerca a situaciones en las que los protagonistas serán personajes literarios (Amadís, Ofelia, Lanzarote...). La originalidad de esta simultaneidad radica en que estos personajes se nos presentan como si en realidad viviesen en el tiempo recordado-imaginado por el narrador. De esta forma tenemos la impresión de que desde Miranda parten los diferentes caminos que podrían llevarnos al castillo de Elsinor, a Avalon o a una feria rural gallega contemporánea al autor.

Es en este sentido como debe entenderse la presencia de la materia de Bretaña en MEF: como un referente intertextual que el autor "presta" a su narrador, y en el que éste encuadra a su mundo recordado-imaginado, Merlín. Esta presencia pierde sin embargo su carácter literario, es decir, los personajes de los que vemos hablando no son tratados como personajes literarios sino como reales. Así, el viejo maeistro se refiere a un paraguas que había pertenecido a Lanzarote del Lago (p. 30), o cuenta haber asistido a las bodas del nieto de Amadís en Avalon (p. 41), como el ya mencionado interés de Ginebra por conocer la suerte de la caballería de Bretaña (p. 70). En un momento de la obra se recupera ese carácter literario de los personajes en un precioso juego del

narrador: Ginebra (que es al tiempo personaje literario como personaje real del espacio de Miranda) cuenta a menudo la historia de Parsifal en busca del Grial (pp. 47 y 183). Ginebra (personaje literario) está narrando las aventuras de un caballero de la tradición literaria a la que ella pertenece, pero que en el resto de MEF no se presenta como mundo literario evocado sino como la realidad. El lector debe aceptar esa versatilidad del narrador para cruzar el umbral entre la literatura y la realidad, igual que debe aceptar desde el principio que esa realidad tanto puede ser el recuerdo de una época feliz como una pura invención.

Si bien diferentes espacios y tiempos tienen cabida en MEF, lo cierto es que también hay un "hábitat básico" (en términos de Martínez Torrón):

Plano elegido como "mundo real": el mito cotidianizado. Ficción cotidiano-maravillosa o "hábitat básico". Situación de base o hilo principal.¹⁴⁰

Ese mundo real o "hábitat básico" lo forman Miranda y sus alrededores, en los que podemos localizar tanto a Merlín como a Felipe el narrador. El espacio de Miranda podemos entenderlo desde dos puntos de vista complementarios: como imagen o paradigma de Galicia (aunque más concretamente de la provincia de Lugo), o como lugar de referencia autobiográfica:

A miña nai era dos Moirón de Cachán, unha vella familia de aquí da terra de Miranda. Aínda hoxe existe o arciprestádego de Miranda, anque non hai en toda aquela zona ningún lugar que se chame así.¹⁴¹

El propio Cunqueiro reconoce en otra entrevista -la última concedida-, que el material autobiográfico utilizado es abundante, y máxime el perteneciente a su infancia en la que escuchó muchos cuentos de corte popular, y en la que las tierras de Miranda ("... a terra de Miranda é a terra que comprende Riotorto, Pastoriza, as terras que van do Miño ó Eo".³⁹⁰) y la aldea de sus abuelos, Riotorto, cumplieron, para aquel niño, el papel de un primer espacio mítico.

Puede ser significativo, por tanto, la elección de los topónimos en los que transcurre la acción principal de la obra (el "hábitat básico") de acuerdo con los lugares de la infancia del autor; lugares a los que guarda especial cariño y que cobran un significado mítico con el paso de los años. Son precisamente el paso del tiempo y la imposibilidad de recuperar esa edad dorada, como ha señalado la mayoría de la crítica, los que forman el telón de fondo sobre el que se construye el personaje del narrador.

Tanto Felipe como Merlín viven en Miranda, y Miranda (aunque envuelta en un halo maravilloso por el que parece estar en todas y en ninguna parte) puede localizarse por una serie de referentes espaciales próximos o relativamente habituales en la vida de sus habitantes: Mondoñedo, Lugo, Compostela. La ciudad natal del autor se cita como lugar

cercano y conocido ("As derradeiras mándrugas trouxéaa Xosé do Cairo de Mondoñedo..." p. 34) o como referencia espacial que utiliza Felipe para explicar algunas dimensiones ("... teño pra min que a quebradura do mundo chegaba de Cambrai a Mondoñedo." p. 108). Como postela queda a un día de camino de Miranda (p. 40), y Lugo es la ciudad grande más cercana, en la que pueden resolverse los asuntos judiciales o satisfacer algunas necesidades un tanto refinadas para las costumbres de Miranda ("... Ginebra iba nos baños quentes en Lugo con Manoeliña de doncela..." p. 58). Por un lado Miranda puede entenderse como la aldea que Cunqueiro frecuentaba siendo niño, y por otro como cualquier aldea de la provincia de Lugo en el tiempo de la escritura. Pero ni Felipe ni Merlín son originarios de Miranda, e incluso el viejo encantador es de nacionalidad extranjera, aunque parece conocer el pasado y las costumbres de la zona ("Semellamos, díxome mi amo, o a bade vello de Meira cando iba escriturar foros a Lugo..." p. 129) y se expresa en gallego como el resto de los personajes.

La utilización de la lengua gallega cobra mayor significación en esta obra por ese contenido autobiográfico ya que, aunque en ella confluyen todos los caminos imaginables, el mundo que se quiere representar es el de Galicia. La visión del mago-encantador que nos ofrece el narrador no sólo está vertida en gallego sino que, como es lógico, está pensada en gallego, de forma que el prisma utilizado para acercarnos a su figura es el propio del espacio al que pertenece el narrador: Galicia. En aquellos fragmentos en los que Merlín dialoga con su paje, aconseja a sus visitantes o narra alguna historia, también la utilización del gallego nos informa de una forma de pensar. Aunque el viejo sabio no es gallego de nacimiento, se refiere al *galego* como su lengua: ("... que quere decir "bágoa" na nosa fala galega". p. 78), y parece compartir las preocupaciones del pueblo galaico como si fuese el suyo o hubiese sido adoptado por éste: en el episodio *O reló de Area*, Merlín habla de Don Felices, experto en alfitomancia, arte adivinatoria que entre otras cosas sirve para saber de las "xentes que van na América" (p. 69). El mundo de la emigración no parece ajeno, por tanto, al viejo amo del pazo de Miranda.

Nos interesa también intentar delimitar cuál es el tiempo de la aventura. El tiempo recordado-imaginado por el narrador, y que se corresponde con su preadolescencia y adolescencia, presenta unas características especiales (en concordancia con el espacio). Por un lado tenemos una serie de acontecimientos que suceden en Miranda, en los que se plasma la vida cotidiana de una casa rural, sus tareas y las relaciones entre sus

habitantes. Debemos considerar ese tiempo imaginado-recordado, el transcurrido en ese "hábitat básico", como el tiempo de la aventura (3), al que se agregan otros tiempos pertenecientes a historias o aventuras paralelas que confluyen en la diégesis. Estas historias suelen pertenecer a visitantes en Miranda, gentes que demandan la ayuda de Merlín y que al contar su hacienda siembran el texto de analépsis heterodieéticas de escasa amplitud y de un alcance diverso (pues a veces nos remontan al origen del problema que quieren solucionar, mientras en otras tan sólo se vislumbra el pasado inmediato de sus protagonistas).

La evolución del tiempo de la aventura y su relación con el héroe, será objeto de nuestro análisis cuando lleguemos a una conclusión sobre nuestro primer objetivo: el de averiguar quién es el héroe en esta novela.

2. FELIPE: NARRADOR Y HÉROE.

Aunque la aparición en el título de una novela de un personaje suele ser indicio suficiente (como lo es en *San Gonzalo*) para determinar quién es el héroe y el protagonista, la lectura de MEF nos plantea serias dudas en este sentido. Por un lado debemos fijar quién es el protagonista, si es que hubiese uno, y por otro ver si ese protagonista encarna el sistema de valores que encierra la novela. En MEF, tanto Merlín como Felipe podrían considerarse los héroes de la novela por diferentes motivos que expondremos más adelante. Por ahora, hemos considerado oportuno analizar a ambos personajes antes de aventurar alguna conclusión. Comenzaremos por analizar a Felipe, tanto como narrador como actante en MEF.

Para analizar la figura de este personaje debemos tener en cuenta como punto de partida la doble posibilidad que nos plantea el narrador en la primera página, que sirve de introducción, y que se recoge en el índice como "NOTA" (p. 9). Esa doble posibilidad es la de entender lo que a continuación se nos narra como un recuerdo de una infancia dichosa o, por el contrario, como una imaginación o idealización de la misma. Recuerdos o imaginación, ese es el juego. En consecuencia, si aceptamos como lectores ese planteamiento, podremos interpretar MEF siguiendo dos planos que funcionan en paralelo, y que, en última instancia, encierran el verdadero sentido de Felipe como narrador (su relación con los hechos que narra) y como héroe (su participación en los hechos). Atenderemos en primer lugar a la primera posibilidad o al plano del recuerdo,

de forma que entenderemos los episodios de Miranda como memorias, como recuerdos de sucesos de los que el narrador fue testigo y que, por tanto, tiene por verídicos.

La relación de Felipe con Merlín viene determinada por el lugar que ambos ocupan en el espacio que comparten: Miranda, que está jerarquizado en función de las tareas que allí se desempeñan, siendo la de Felipe la de mozo o paje (P. 18). "Es un muchacho cualquiera en el aprendizaje de mozo"¹⁴² y, sin embargo, aunque encarna al adolescente gallego sin medios y perteneciente a una órbita fundamentalmente rural, otras características nos revelan a un personaje mucho más complejo que el mozo "tipo", como veremos. Su ocupación es la última en ese orden jerárquico al que nos referíamos, y por ello, cuando nos presenta a la otra gente que trabaja en la casa, al resto de la "familia", él se menciona en último lugar (p. 22). No obstante, ese pues to le ofrece la oportunidad de atender directamente a los requerimientos de su amo y, por tanto, estar cerca de él y participar, aunque siempre en un segundo plano, de su magia. En otras ocasiones la realización de sus tareas como paje (que nos describe en la p. 52), le impiden estar presente en las conversaciones de su amo con los visitantes, y perderse así detalles o informaciones por las que siente curiosidad:

Pro aquel día non me tocaba mirala, que chamóume don Merlín e díxome de estar na portalada... (MEF 46)

Es por tanto Merlín quien decide hasta qué punto el adolescente puede ser testigo de sus magias.

Analizaremos la relación de éste con los habitantes de Miranda y con las gentes que allí acuden, pues es capital para comprender su visión del mundo como narrador, y como "ordenador" de la realidad que está recordando.

En Miranda, y teniendo en cuenta que estamos analizando tan sólo el plano del RECUERDO, la aventura a la que se enfrenta el paje consiste básicamente en entrar en contacto con gentes extrañas y diversas, que por un lado le reafirmarán en su puesto en la casa, y por otro le acercarán al mundo externo a ese "hábitat básico", un mundo que comprende muchos otros. Es en la interacción con estos personajes cuando veremos cómo es este personaje y cómo es su amo. El concepto que el primero tiene del segundo lo obtenemos los lectores por el análisis de las relaciones de este último con sus visitantes, y su forma de afrontar los problemas que le plantean, en los que, de un modo u otro, (ya sea por su participación activa como ayudante de su amo o porque la presencia de damas le desestabilice emocionalmente), el joven paje se verá inmerso.

La primera relación que se establece entre Felipe y los visitantes es aquella derivada de su ocupación de paje; es decir, la de atenderles, garantizar su comodidad, obedecer a

Merlín en las atenciónes especiales que cada a diferente visita requiría era, acompañar a los pajes de los visitantes si los hubiere etc.

Si la obediencia es uno de los rasgos que definen el carácter de este adolescente, huelga decir que, por encima de su curiosidad, atenderá al cumplimiento de su deber, máxime en lo tocante a órdenes específicas de su amo. La obediencia se adhiere con el trato de cortesía, aprendido de Ginebra:

Corría a buscá-la miña pucha nova, que a coñecía sempre no trabado forno, porque tiña mandado que cando había visita saíse con ela á porta, pra poder quitála facendo cortesía. En isto estaba eu mui ensinado, e el era que tiña que abrir o portón coa man esquerda, namentres coa dereita quitaba a pucha, e estiraba o brazo un pouco cara atrás, baixando un chisco a cachola. Ensináramo mi ama doña Ginebra. (MEF 26)

Felipe comparte con el resto de empleados de Miranda la fascinación ante los visitantes, no sólo por sus maravillosos lugares de origen, sino por la novedad que suponen las visitas: "... e os caseiros, criados e máis eu, rindo da aventura e solpresos de tanta novidá" (p. 158) "... e todos, coído eu, estabámos co inqueda alborozo de tanta novidá." (p. 114); ya que alteran la vida normal de la casa y ofrecen la posibilidad de alguna aventura o el relato de alguna historia. Por ello, el alborozo del paje ante su llegada se convierte en tristeza en el momento de su partida, cuando, subiéndose a la higuera para ver partiendo a los cuatro jinetes que traían los quitasoles (p. 31), parece querer sacar el máximo partido a la visita, prolongando en lo posible (hasta donde alcance la mirada) el estado de fascinación que le producen los forasteros.

La descripción de los visitantes es muy interesante para entender la forma de ver el mundo de aquel Felipe niño. Tienen especial relevancia en esas descripciones, aquellos datos referidos a vestimentas, objetos que portan y distinguen a los foráneos (puñales, sombreros...), y que no sólo le sirven al narrador para caracterizarles, sino para conferirles un status e imaginarles un lugar en el mundo y una categoría que él querrá para sí.⁽⁴⁾ Por ese motivo pensará primero en adquirir aquellos ornamentos que le igualen, como mínimo, a los que usan los personajes habituales del círculo de Miranda:

Eu dixen que si, mui ufano de tanta confianza, namentras calzaba as zoquiñas, e xa me puña a pensar que con dos torneses podería mercar en Lugo unha pamea con lazada coma a do enano de Belvís, e un reló de prata con cebola de ouro pra lle dar corda, como tiña Xosé do Cairo. (MEF 51)

Pero esa manera de catalogar a los diferentes visitantes en función de sus vestimentas y objetos (encontramos numerosos ejemplos en pp. 58, 68, 69, 75), ya la encontramos en el personaje de Marcelina, que se sirve de este tipo de atributos para reconocer (o para inventar, como veremos) el origen o categoría del personaje en cuestión:

- Ise cabaleiro que veu á noiteña era un correo de El Rei de Francia, que ten m edo que lle m alpaira unha fil la. Coñecino pola esposa moura i unha chave de prata que traía ao cinto. (MEF 21)

El narrador no se contenta con admitir esos datos de la apariencia externa de los visitantes, sino que su curiosidad le llevará a querer conocer sus historias y los entuertos o problemas de difícil solución por los que acuden en busca de Merlín. Sin embargo, como adelantábamos más arriba, a veces se presenta una pequeña "interferencia" en el deseo de colmar esa curiosidad y la realización de sus labores como paje. Esta frustración tiene su representación física en la cámara de respeto en la que el amo atiende y acomoda a sus visitas. El paje tendrá que quedarse fuera algunas veces: "... e mandóu pasar á cámara de respeto do forno aos viaxeiros, agás o mozo da mula que me axudóu a meter as bestas na cuadra e botar lles unha presada de comida." (MEF 27). Pero también tendrá la oportunidad de "colarse" en la cámara aprovechando algún encargo. (p. 104)

El modo en que los visitantes cuentan sus historias es un rasgo fundamental de los personajes, igual que las vestimentas y objetos que portan:

... era de conversa longa e confiada, anque as máis das cousas gostaba de contarchas a escuso, coma quen te prende pasándoch e o peso dun segredo. (MEF 90)

Todo isto funo sabendo a poucos, que como di go, sidi Alsir gostaba de verquer misterio arredor das súas historias, o que lle costaba traballo... (MEF 91)

O enano tiña un decir mui sabroso e retornado, coma discipulo dunha elocuencia antega. (MEF 138)

Este tipo de observaciones anuncian el futuro "enamoramiento" de Felipe con la literatura.

El adolescente entiende y ordena el mundo a partir de la información que obtiene de los visitantes, en mayor medida incluso que la que obtiene en su propia morada, en la que el espacio está marcado por la presencia de Merlín y Ginebra. En el primero, encuentra el paje la magia, la aventura, la actividad de su imaginación y su deseo de colmar su curiosidad; mientras Ginebra representa la visión femenina del mundo, la atención a los vestidos y las modas, a las costumbres y la cortesía. Veremos más adelante cómo ambos

personajes cum plen una funcionalidad específica, en cuanto sus relaciones con el adolescente tienen su equivalencia con las paternas y maternas. De cualquier forma, sus actitudes ante la vida y ocupaciones ponen de relieve un contraste - que no enfrentamiento- entre el mundo masculino y el femenino, que se acentuará con la presencia de un tercer personaje desequilibrante de ese ordenamiento: el enano de Belvís. Gracias a ese desequilibrio el autor nos muestra el papel que corresponde a Felipe en ese ordenamiento, de manera que podemos atribuirle al enano de Belvís una funcionalidad concreta y acusada, frente a otros personajes (en esta novela la mayoría) que tienen tan sólo un carácter anecdótico. El paje describe a su oponente como "mariqueiro" por estar interesado en los asuntos propios de mujeres, y por buscar la compañía de Ginebra frente a los otros visitantes que requieren los remedios de Merlín:

Tamén falaban, que era mui mariqueiro o tal enano, das modas de París (...) Doña Ginebra convidaba ao enano con merengada (...) Lo que máis me amolaba do enano era aquel áer de señorío que se traguía coa xente, coma si il non fora paxe a soldada, i aínda tiña eu que termarlle da mula (:::) (MEF 44)

Como podemos apreciar en esta cita, la antipatía que el narrador siente por el enano no sólo radica en la predisposición de éste hacia lo femenino, sino en la importancia que pretende darse y que no se corresponde con su status. El enano de Belvís es también un paje, pero se pavonea como si fuese un señor. Otro ejemplo de esta antipatía lo tenemos cuando el narrador insiste en que, a pesar de poseer algunos rasgos que podrían pertenecer a un status superior (hablar francés y llevar cintas de colores), su condición sigue siendo la misma, y ésta no le autoriza a entrar en la cámara de respeto de Merlín sin llamar, por lo que le tildará de "confianzado". (p. 100)

No es, sin embargo, un sentimiento de envidia el que el paje siente hacia el enano, en el que podría ver la realización de dos de sus aspiraciones: adquirir el status de señor, propio de los visitantes que va conociendo, y poder acceder al aposento de Merlín, donde éste atiende y remedia los problemas que le plantean. Veremos cómo ese status apetecido en la adolescencia, se tornará en la madurez en otro anhelo, en otra vocación: la narración. El adolescente llama "confianzado" al enano no por envidia, sino como una actitud de protección de su maestro ante la presencia e intromisión de este personaje hostil, y como salvaguarda de unas reglas de respeto y cortesía por las que se rige el espacio de Miranda. La fisonomía de este personaje le confiere un carácter un tanto esperpéntico pues sus ornamentos, más propios de una persona bien parecida, resultan

algo ridículos para su talla y su afeminamiento. Su aspecto cómico se enfatiza con la descripción del conjunto que forma junto a su mula:

... que tiña moito aquel vir o homiño nunha mula meiresa de grande porte, e de andar tan solaz e bandeado coma unha preñada primeiriza! (MEF 43-4)

... e volveuse ao castelo no curuto da súa mula, fachendosa coma il. (MEF 44)

La caricaturización del enano se consigue por una falta de concordancia o desacuerdo entre:

1.-El enano y su mula. 2.- El paje y sus vestimentas y aires de señor. 3.- El hombre y su atracción por lo femenino.

En el episodio *A trabe de ouro*, Felipe tendrá la oportunidad de mostrar su valía frente al enano, en una aventura en la que el miedo será el que revele la verdadera condición de cada uno, y que presentará motivos "clásicos" de la aventura del héroe tal y como lo describe Campbell. (5) El miedo del enano le hace olvidar sus aires de señor y prescindir de tratamientos que acostumbraba a recibir del paje ("... que non reparou en aquelas monadas do seu costume, de term e facéndolle a reverencia na portalada, refirmarlle o estribo e sacudirlle o pó do lombo coa miña pucha." pp. 99-100), y éste insiste en recordar el aspecto grotesco del enano por la tara de su estatura ("... i era tan caniquí que sendo unha hucha ba nqueira, non chegaba coas pontas dos zocos ao chan". p. 100). Este episodio pone de relieve, por un lado, la jornada de Felipe (héroe por un día) en la que sale victorioso, sobreponiéndose al miedo y demostrándole su valentía y su valía a su amo; y, por otro lado, la reafirmación de su persona ante el enano. El contraste entre ambos personajes viene dado por una inversión en los papeles habituales en Miranda, de forma que el enano quedará en evidencia y tendrá que reconocer la valía del adolescente. Éste le desacreditará, por el miedo que estaba pasando, en su narración de los hechos ("... preguntou o enano, que eu ben vía que non paraba co medo..." p 101), pues será precisamente el miedo el principal enemigo del paje en la aventura. Será éste quien concluya la aventura, y el enano el que tenga que ayudarle a salir de la casa, circunstancia que el joven héroe aprovechará para profundizar en el cambio del estado de las cosas, y casi demandar del enano atenciones que él le dispensaba antes, de acuerdo con el status que su adversario pretendía tener:

Inda me rin algo ao deixala casa, que o enano tiv o que arribar un coio pra empinar-se no ferro do postigo i abrim-me a portalada. Tentado estiven de mandarlle que me quitase a pamel-a, como eu lle quitaba a il a pucha. (MEF 102)

El enano aguarda el momento de la partida del héroe con nerviosismo, mirando el reloj, aunque sin desprenderse de su aire vanidoso, para el que se sirve de sus objetos (la pámela, el espadín y el propio reloj) (p. 101) ; y tendrá que reconocer la valía de Felipe por haber fabricado un "tarabelo" nuevo para el cesto:

Estudóu o tarabelo, e fíxome faguer a mani obra de pechalo cesto sin botarlle un ha ollada, i el quedóu contento, que me palmeóu no lombo e díxome que me atopaba un home feito. (MEF 101)

Esta es la verdadera victoria de Felipe, el reconocimiento de su hombría por parte del enano, porque: 1.- El enano no puede presumir de lo mismo, su miedo se lo impide. 2.- Todos los ornamentos y vanidades del enano no le sirven para demostrar esa hombría. Ginebra desempeña un claro papel, aunque poco activo, en la estructura familiar de Miranda y en la cosmovisión que el narrador nos ofrece. Si en el plano recuerdo, y en una lectura superficial, Ginebra puede considerarse como un personaje más, un tanto ornamental y con escasa participación en las pequeñas aventuras que se suceden ; si tenemos en cuenta el otro plano, el de la invención o la imaginación, veremos cómo éste personaje, su carácter y su función en la casa, puede corresponderse con una concepción determinada de la familia y del lugar que ocupa la mujer en esa célula social; concepción perteneciente al narrador pero que, si consideramos la narrativa del autor en su conjunto, debemos entender como uno de los pilares fundamentales del sistema de valores cunqueiriano, como iremos comprobando más adelante, especialmente en el análisis de LMU.

Felipe nos ofrece una visión en la que distingue radicalmente a Ginebra del resto de las mujeres. La descripción de este personaje en la p. 19 se construye en torno a dos adjetivos: señora y viuda. Dos ingredientes más son también relevantes. Por un lado su linaje, que condiciona su relación con el resto de habitantes de Miranda y con las cosas del hogar ("De señorío era, e don Merlín señoreábaa ao falarlle, e na cociña non poñía man, coma non fora pra facer colin eta os días de festa." p. 19); y por otro su tristeza (p. 19), acorde con su forma de vida retirada:

Cáseque non saía da casa, e pola serán sentábase no salón, a carón do balcón grande, a bordar nun gran pano que iba envolvendo a poucos arredor dunha cana de prata. (MEF 19)

En la casa ocupa un lugar muy señalado en la jerarquía establecida ("A primeira na casa, depoi de don Merlín, era miá a ma doña Ginebra." p. 19). El personaje de Ginebra está pasado por un filtro, el de la realidad social de Galicia en el tiempo de la escritura, por lo que la visión del narrador en este punto puede considerarse realista. La viuda es una mujer sensata y juiciosa, que borda todo el día y viste ropa negra (p. 19),

pero no por ello ha perdido su belleza ("... e nunca vin pel tan branca como a súa." p. 19), ni la capacidad de organizar y saber llevar la casa ("... mui mantedora da xente e do gado." p. 19).

El personaje de Ginebra es un primer esbozo de la figura de la madre (o de la mujer prototipo frente a la mujer estereotipo, en el análisis de Andrés Pociña¹⁴³) que encontraremos perfectamente perfilada en LMU. El contraste entre la viuda (como imagen de la mujer digna de ser esposa) y el resto de las mujeres (idealizadas para mantener una relación de tipo sexual) se hace patente en el episodio *A sirea grega*: frente al carácter estable y monolítico de Ginebra, conoceremos el talante mutable y poco fiable de la sirena, en un ámbito tan preciso y urgente como es el amor para Felipe. Precisamente la desconfianza ante la actitud de la sirena está puesta en boca de la propia viuda:

- Non lle bote vosa mercé loito perpetuo, dixo doña Ginebra a mi amo, que calquer día dase por arrepentida, e igo al cata en Lucerna novo enamorado. (MEF 113)

La sirena griega despierta en el adolescente la sensualidad y los apetitos carnales, mientras su amantamiento sugiere un carácter más fuerte, patriarcal y distante, aunque su relación con el paje es cariñosa ("A min tomoume lei, i os domingos pranchábame un pano branco pra que me sonase na m...isa". pp. 19-20). La representación del mundo femenino a través de este personaje se enfatiza con su actividad en la casa de Miranda, en la que tan sólo abandona el bordado y su lugar en el balcón cuando:

1.- Puede tener noticias de Bretaña (p. 70) 2.-Para conversar con el enano de Belvis sobre modas y costumbres de la sociedad. 3.- Para supervisar y aportar su conocimiento en temas relacionados con la belleza femenina. También ayudará a Merlín a embellecer a la sirena griega (p. 112)

Ginebra es femenina en su actividad y en su descanso, pues es el mundo femenino el que le interesa, el que la hace bajar del balcón a la instancia inferior en la que se suceden los prodigios del mago ("Baixou mi ama doña Ginebra a mirar aquela función... p. 112). A pesar de su tristeza habitual (que parece estar originada por la añoranza de Bretaña), una tristeza que va por dentro y que perfila más la estampa femenina de la viuda; también tiene su sentido del humor, riéndose con Merlín cuando la anécdota curiosa está relacionada con la esfera de lo femenino, en concreto con los amores que una sirena parecía sentir por éste en el pasado (p. 113).

A veces el contraste entre el mundo masculino (Merlín) y el femenino-maternal (Ginebra) se encuentra en una simple enumeración de actividades: mientras él se viste

para la magia, ella continúa con su labor en el balcón (p. 74), o, mientras el mago lee libros nuevos, la viuda toma baños calientes (p. 58). De esta forma, las actividades que interesan a Felipe las realiza su amo, mientras aquellas femeninas nos resultan aburridas o carentes de interés por contraste con las primeras.

El narrador recuerda su adolescencia como un periodo en el que la vida despliega ante el niño su esplendor y le seduce con la curiosidad de nuevas sensaciones, el descubrimiento de nuevos mundos y experiencias. Será, en primer lugar, la compañía de Merlín (su erudición y facultades), la que le incline a descubrir esas nuevas franjas del conocimiento para sí, conocimiento que no alcanzará por vía directa, sino que suplirá por medio de la literatura, su interés en escuchar las narraciones, las historias de los visitantes y viajeros, y que completará y ensoñará con su imaginación. Sin embargo, la gran sed de conocimiento de la adolescencia, la más urgente y que se constituirá como una verdadera aventura del héroe o rito de iniciación, será la de la sexualidad, en sus dos vertientes: el enamoramiento e idealización de la mujer y el descubrimiento del cuerpo femenino. Veremos también, en posteriores epígrafos de nuestro análisis, cómo esta necesidad determina las relaciones del paje con su amo (por las que podremos acercarnos también a la personalidad del mago), y cómo el autor se servirá de ella para mostrarnos el paso del tiempo y la evolución del narrador.

Felipe se vale de su imaginación para recrear aquellas facetas de la existencia que le son desconocidas, máxime si esas experiencias ansiadas provienen de una expectativa creada a partir de un comentario escuchado. Entonces inventa esas experiencias y sueña con ellas, imagina los besos que desconoce y que desea sentir en sus propios labios. En una ocasión será Marcelina quien cree esa expectativa en el adolescente, por medio de una picardía en la que se aprovecha de su ingenuidad para "engañarle":

Si fora esta que digo díxome dándome unha cachetadiña no papo, es tarías de gusto, que istas damiselas de Truro todas se namoran de paxes, i a elas non lles está mal sementar bicos. ¿Qué dirían de min si eu fixera otro tanto! (MEF 45)

Marcelina, a ojos del adolescente, parece asegurar grandes posibilidades de éxito amoroso (conseguir un beso) para él, aderezando además el engaño al recalcar la facilidad de l beso, contrastando la "ligereza moral" de la sobrina del deán con la decencia tradicional- y conocida para Felipe- de la propia Marcelina. La respuesta del paje es la normal, una vez mordido el cebo lanzado por la criada Marcelina:

El foi que paséi aqués días atente á visita, i a min mesmo me poñía colorado matinando que fose a sobriña do deán e que me trouxera o galano dun bico. (MEF 45)

El carácter soñador del adolescente le lleva a tener que imaginar a su "nu eva "enamorada" ("... non facía máis que inventar un retrato que se parecese, i aínda máis fermosa ela, á dona que nos viñera por portas." p. 46). En otra ocasión soñará con una dama que nunca ha visto, pero de la que ha oído hablar en una historia (la que cuenta el paje Leonís sobre el imperante Michaelos):

Nunca poiden saber si chegaría a tempo, pro de quén gardo máis memoria é de doña Calielá, que por veces me v en aos soños, e acaime nils como anelo ao dedo. (MEF 42)

El amor todavía es un juego apetecido y soñado por el narrador, y también lo es, por supuesto, el desamor, su tristeza y padecimiento. Tan sólo el olor de un paño bordado será necesario para suplir la frustración de no haber podido ver a doña Simona, su enamorada velada, imaginarla y fingir los padecimientos de la ausencia de la amada o del amor no correspondido:

Andaba eu por aquel verán facéndome el malencónico, coma namorado de doña Simona, que e anque non a vira accontentábame con resoñar os seus ollos azú es, i a ela ben a cheiraba cando o pano bordado que me deixou por galano levaba ao narís, e non me devencían as festas... (MEF 57-8)

Tendrá Felipe (nuestro héroe de la aventura del amor), la hora de su aprendizaje, el rito de iniciación por el que alcanzará la sabiduría-experiencia deseada en este campo. (6) El narrador hará referencia a este capítulo de sus recuerdos de forma proléptica y sucinta, mencionando el hecho consumado y no la peripecia completa. En Manoeliña de Calros tendrá la oportunidad de conocer el amor y el ensayo de la conquista, que intentará por dos vías diferentes: 1.- Por un lado, mostrándole su ternura con los primeros contactos y caricias, aprovechando su papel como maestro en escupir las pepitas de las cerezas (pp. 49-50). 2.- Mostrando su habilidad como narrador de las historias de los visitantes (pp. 111-112)

En ambas estrategias (en definitiva iguales), el pequeño paje no se vale de su aspecto físico para enamorar a Manoeliña, ni puede presumir de sus objetos o vestimentas especiales porque, a diferencia de los visitantes, carece de estos ornamentos. Pero el héroe se vale de sus habilidades para su conquista. La primera es más bien un pequeño truco para conseguir el premio de la caricia (truco al que la chica responde con complicidad) y la segunda, muy importante para Felipe, nos revela su concepción de la vida: el héroe al que aspira ser no es ya la imagen de su amor, no es aquel capaz de producir la magia sino, aquel que con sus palabras e imaginación es capaz de contar las

historias que mantengan la atención de los narratarios y, en última instancia, de inventar un mundo propio que satisfaga la curiosidad y el anhelo de belleza del que cuenta; es decir, que el héroe será para el paje un buen narrador.

Conseguirá finalmente su propósito y, como en un juego, aprenderá junto a Manoeliña el lenguaje del cuerpo, y de la unión de ambos nacerá un hijo (p. 71). Sin embargo no es la sucesión de estos acontecimientos, como señalábamos más arriba, ni tampoco aquellos referidos a su matrimonio ni al fallecimiento de su hijo (p. 72), los que interesan al narrador. Estos datos son más bien referentes que sirven al lector para situar en el espacio y en el tiempo a los personajes de Miranda: una sexualidad sin información y un hijo natural, anterior al matrimonio, indican que el autor quiere reflejar una situación real y concreta del tiempo de la escritura, máxime en los ámbitos rurales. (Una vez más se nos presenta aquí al Cunqueiro más realista.)

Se detiene más bien Felipe en contarnos -si consideramos el amor y el descubrimiento de la sexualidad como una de sus aventuras "heroicas"- la llamada a la aventura, la forma en que la sensualidad del cuerpo femenino, el afecto y la ternura son imaginadas cuando se desconocen; y las sensaciones experimentadas cuando por fin se experimenta ese cuerpo nuevo, que en el caso del paje, le llegará gracias a una visita muy especial en Miranda: la sirena griega.

La fascinación que siente al ver a la sirena, es la fascinación del adolescente ante la belleza ("Si digo que pasm éi, inda non digo dabondo o sentir en que me atopaba." p. 114). Si el autor elige a una sirena para mostrarnos la curiosidad sexual de su personaje, no es arbitrariamente sino por varios motivos: 1.- Porque en la obra de Cunqueiro la figura mitológica de la sirena aparece abundantemente, y casi siempre como imagen de la mujer fácil y externamente muy hermosa, pero también como mujer que trae consigo problemas y disgustos (hasta la muerte) de sus amantes. 2.- Para enfatizar y resaltar más el enamoramiento del adolescente, ya que se utiliza la hermosa de su canto como eco del valor semántico que tradicionalmente se atribuye al canto de las sirenas. El enamoramiento del héroe resultará así inevitable, como una fuerza mayor a la que no puede resistirse:

¡Ouvírades a voz con que aquela fermosísima señora falando cantaba! Hai paxaros que teñen o canto misterioso, pro non hai comparanza que valla. ¡Quén a ouvira polas mañás en vez da rula! (MEF 115)

En esta última oración, la rula (tortola) podría ser la imagen de la esposa, pudiendo entenderse como: "¡Quién pudiese levantarse junto a una mujer tan bella y no junto a la mía!". No parece ser por tanto una referencia a la simbología de la tortola como

paradigma de la "mutua fidelidad que origina entre los amantes"¹⁴⁴, sino más bien como el tedio provocado por dicha fidelidad -e n este caso conyugal-. Recordemos que el narrador, aunque esté contando su adolescencia, es viejo y está casado en el presente desde el que se decide a narrar sus "memorias".

Si el mero hecho de la presencia de la sirena altera a Felipe, la visión de su cuerpo desnudo (el primero que ve), la "sufrirá" como una atracción ineludible y maravillosa, que le colmará tanto de alegría como de temor ("... pro pra m in aquilo era unha festa entre leda e temerosa." p. 116). Su actitud ante el cuerpo femenino de la sirena será acorde con su actitud ante todo lo desconocido, es decir, la de saciar al máximo su curiosidad ("... e andan do nises adobos fixeime, tanto por pecador coma por curioso, e vin que doña Teodora non tiña ombrigo." p. 117) (El motivo del ombligo de las sirenas es muy del gusto de Cunqueiro. Lo encontramos por ejemplo en *Sirenas sin ombligo*, en FLM 179).

El canto de la sirena - o la máxima expresión de la belleza, la belleza descubierta por primera vez- permanecerá todavía en Felipe viejo, como un pálido recuerdo o ensoñación de aquellas alegrías juveniles por el extrañamiento ante el otro sexo, fundido, eso sí, con el motivo del canto fatal de *La odisea* :

E mentiría si dixese que puiden dormir co aquela febre apretada e inqueda que se me puxo no corpo: un sentir louco que me roéu moitos días, i aínda agora que vello vou por veces me distrae, e vólcome porque paréceme que escoito, na auga que pasa aquel manso decir cantor que tiña, e medio en verso, i a min mesmo, louco, bulrándome, na ocasión pregunto: ¿qué me queres, amor? (MEF 118-9)

Sin embargo, tanta euforia nos deparará (pues en cierta forma ya estamos identificados con el narrador) una enseñanza cruel, un triste final para la aventura trazada con la mente, para la ilusión que conlleva el enamoramiento y la idealización del otro. Conocerá entonces el paje la soledad, doblemente concebida: motivada por un lado por la partida de la mujer que se ama y, por otro, por la necesaria decisión de abandonar esa idealización de la hembra para conservar la salud. En consecuencia, el vacío será doble: la ausencia física de la amada y la ausencia, si cabe más dolorosa, de la imaginación o el recuerdo de esa persona deseada. Tendrá que resignarse nuestro adolescente y afrontar en solitario la aventura del olvido, teniendo como punto de partida dos comentarios bien diferentes, aunque convergentes, en boca de dos personajes también diferentes: Merlín y Xosé do Cairo. El comentario del primero es el del amigo que, al ver al adolescente

afectado, intenta consolarle con sensibilidad argumentando que la sirena era peligrosa para él, y que podría incluso acabar con su vida (pp. 119- 120). En cambio, la observación de Xosé do Caíro, propia quizá de su carácter, si atendemos a su descripción en la p. 21; adolece de falta de tacto y sensibilidad: es una opinión descarnada para la ilusión del paje y su idealización del amor, una opinión manifestada sin tener en cuenta las consecuencias que podría tener en el interesado. Si la consideramos desde el ángulo contrario, la opinión de Xosé puede entenderse como un ejemplo de sabiduría popular, "inyectada" en la tristeza del adolescente para provocar su llanto y favorecer el olvido:

- Continmáis, engadíu Xosé do Caíro que sempre falaba sabido e sentencioso, cantimáis que pola cola repoluda que tén, de ser muller, como as máis, seguro que tiña as pernas gordas en demasía.

Dixo, e cuspiu, anoxando. I eu boteime a chorar. (MEF 120)

La apreciación de Xosé equivale al enunciado "Tenía las piernas gordas. No valía.", una concepción puramente física y material del amor, que contrasta con la espiritualidad de Felipe. De cualquier forma, los dos consejos convergen en un callejón sin salida para éste, que debe reconocer que es poco aconsejable y peligroso enamorarse de una sirena, y por otro lado debe aguantar el pequeño "chaparrón" de alguien que le recuerda que estaba enamorado de una hermosa físicamente imperfecta. El resultado, como hemos visto, es el llanto del pequeño héroe (en la aventura del amor) con el que concluye el episodio. No tenemos noticia, sin embargo, de la nueva aventura que le aguarda tras el desengaño: el olvido y la posterior recuperación. No podemos hablar de una elipsis en la narración, porque la disposición fragmentaria de la fábula en episodios diferentes, cuya unidad es tan sólo la concurrencia al núcleo central de Miranda, no exige que los sucesos tengan una continuidad para garantizar una coherencia argumental, sino que cada pequeña historia se pierde por sí misma. Pero sí debemos apreciar cómo el llanto cierra de forma brusca esta pequeña aventura de la sirena, en lo que creemos un recurso del autor para resaltar la amargura de esas lágrimas y sugerirnos que el proceso de recuperación sí tiene lugar, aunque no se nos relate; y, al tiempo, abandonar el tema de los enamoramientos del narrador. Concluye así la aventura del amor para Felipe en el texto de MEF y se agota un período de iniciación que dará paso a otra aventura más fructífera y que se corresponderá con la madurez: la aventura de la narración y la

literatura, tratadas en la segunda parte de la obra en la que, significativamente, no sabremos nada de Merlín, que aparecerá al final como añoranza del paraíso perdido.

La mujer, en el lenguaje gráfico de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse. El héroe es el que llega a conocerlo. Mientras progresa en la lenta iniciación que es la vida, la forma de la diosa adopta para él una serie de transformaciones; nunca puede ser mayor que él mismo, pero siempre puede prometer más de lo que él es capaz de comprender (...) La mujer es la guía a la cima sublime de la aventura sensorial. (...) El héroe que puede tomarla como es, sin reacciones indebid as, con la seguridad y la bondad que ella requiere, es potencialmente el rey, el dios encarnado, en la creación del mundo de ella.¹⁴⁵

Nos ocuparemos a continuación de desentrañar la relación entre el paje y su amo. Podemos analizar desde tres puntos de vista la relación entre estos dos personajes: 1.- Relación a) La relación del paje con su amo, establecida como relación de trabajo, con un acuerdo económico. 2.- Relación b) La relación de un adolescente con su maestro. 3.- Relación c) La relación de Felipe narrador con un maestro o héroe inventado (Merlín), para idealizar la juventud y evocarla como paraíso perdido.

Analizaremos ahora las dos primeras relaciones, pues la tercera formaría parte del plano que hemos denominado anteriormente como plano de la invención (Felipe inventa la existencia de Merlín y su pasado junto a él.)

RELACIÓN A)

Sirve de eje al que se superponen el resto de relaciones entre ambos, y es además la que nos informa de una situación social real reflejada, con mayor o menor intención, por el autor. Esta relación laboral responde en principio a la prestación de unos servicios y su retribución, como recuerda el narrador:

... cando eu vivía en Miranda, posto de mozo de pasamán por once pesos ao ano e mantido, as zocas que gastase íos remontados de chaqueta e calzón, amén de catro pares de medias por aninovo, dous brancos e dous negros. (MEF 18)

Ese acuerdo económico se traduce en obediencia por parte del paje, de forma que observamos un componente de distanciamiento entre ambos personajes derivado de ese acuerdo económico/laboral. Esa distancia, normal entre un mozo de trabajo y su señor, no se pierde del todo en el resto de las relaciones, aunque éstas precisen un mayor contacto: es la distancia de respeto que mantiene el que quiere aprender y observar, y que desea ser correspondido por su superior en forma de confianza o reconocimiento de

la valía personal. Así, la obediencia y el respeto hacia Merlín no terminan en el momento en que ya no es el acuerdo laboral el que debe observarse, sino que seguirán presentes en cualquier forma de relacionarse del paje y su amo. La obediencia, como ya hemos señalado, impide al adolescente dar rienda suelta a su curiosidad ("... vin no chán, entre a herba, a rosca de pan de trigo coa cruz, pro non lle toquei, que tiña defendido de tocar ou decir nada dos capiteles do desengado." pp. 53-4). La obediencia (relación paje-amo) prevalece sobre el instinto de la curiosidad, no sólo por respetar el acuerdo laboral, sino también porque Felipe confía en su amo, y sabe que si éste le prohíbe algo, debe hacerle caso, pues el suyo es el mejor consejo. Quizá la mejor imagen que defina el pequeño conflicto que se origina entre la obediencia y la curiosidad, como fuerzas o vectores opuestos, sea la cámara de respeto de Merlín, en la que el paje podrá colarse alguna vez (p. 104), pero no abusando de la confianza como lo hacía el enano de Belvís (p. 100).

RELACION B)

Es la más importante en el texto por varias razones: 1.- Estadísticamente; 2.- Porque en ella se refleja la aventura del aprendizaje y la fascinación del alumno por su maestro; 3.- Porque a partir de ella podemos analizar cuál es la visión del héroe que tiene Felipe.

La admiración del paje hacia el dueño de la casa es grande, así como la alegría de haber podido compartir con él su infancia (p. 10). Es el propio Felipe quien llama “maestro” a Merlín y, como narrador, predispone al lector desde casi la primera página ("Il, o mestre, facía o nó que lle pedían." p. 10) para que también crea y admire sus habilidades especiales. Creemos errónea la siguiente afirmación de Sergio Vergara Alarcón:

A maioría dos casos o protagonista é un antiheroe en proceso de degradación: un Merlín retirado e lembrado pola óptica dun criado, mago situado na súa decadencia facendo trucos menores...¹⁴⁶

Si esta apreciación puede ser válida para "la mayoría de los casos" (es decir, para los otros héroes de Cunqueiro), no lo es precisamente en el caso de Merlín, que Sergio Vergara pone de ejemplo. La "óptica del criado" es la del adolescente que admira a su maestro hasta el punto de considerarlo sobrenatural. Sus trucos resultan fascinantes para el adolescente, aunque para los lectores puedan resultar en cierto modo humildes, "de andar por casa". El “mago” es recordado no como un antihéroe, sino como la mayor felicidad que pueda dársele a un niño (p. 10), como la de poner el mundo de un sólo color (¿Es esto un truco "menor"?).

También podemos hablar de admiración por los objetos que rodean a Merlín, tanto aquellos que le sirven para solucionar problemas concretos (p. ej. el mechero de cobre pp. 34-37), como aquellos destinados a aumentar su sabiduría: los libros, que, como veremos, tienen gran importancia en el aprendizaje de la vida para el paje.

Eu, cabo do atril, coa palmatoria na mán, na que ardía a vela de cera dos trobos de Belvís, seguía atente o dedo de don Merlín, que iba polas follas dos libros segredos, rego a rego, soletreando os miragres do mundo. (MEF 22-3)

Los "libros secretos" o libros de "las historias", que el amo lee, pertenecen al mundo que poderosamente atrae a Felipe, atracción que derivará en su gusto por la literatura. La imagen es bastante demostrativa de esa admiración: sostiene la palmatoria mientras el maestro lee, y observa cómo éste aprende de los libros; es decir, observa desde fuera un mundo que le fascina, un mundo compuesto por una gran cantidad de información que le gustaría manejar. La distancia planteada, una vez más, entre aprendiz y maestro -en cuanto éste puede leer esos libros y acceder a los más diversos conocimientos- se acentúa con la facultad de Merlín de hablar idiomas, los idiomas de los visitantes ("Don Merlín contestoulle tamén na súa fala poucas verbas..." p. 27). La admiración de un niño perteneciente al medio rural en el tiempo de la escritura (de nuevo apuntamos la veta realista del autor), por alguien que hablase idiomas, sería del todo lógica.

También en este sentido, el narrador muestra cómo muchas de las palabras pronunciadas por el maestro se escapan a su entendimiento: "... decindo non sei que letanías." (p. 30); "... e mi amo berrou non sei que latin..." (p. 54); "Don Merlín botou un responso a iauga, do que non entendín nin verba..." (p. 117).

Además registramos en el adolescente la intención de proteger a su maestro cuando fuese preciso, si bien es siempre éste último quien protege al paje. De cualquier forma, y en la medida de sus posibilidades, Felipe estará alerta para favorecer a su amo en el momento en que fuese necesario:

... aconsellóume que calara, que aquela historia era mui vella e non conviña que ningún soupera que el andivera denantes polo país. Caléi, pro si viña ben, xa llo diría a mi amo. (MEF 47)

Podemos hablar de cariño del "aprendiz" (aunque Felipe no está en Miranda en calidad de aprendiz, sino que son su curiosidad e interés los que le llevan a seguir e intentar aprender de Merlín) hacia su maestro, o de agradecimiento. En el episodio *A princesiña que quería casar*, los servicios y la buena disposición del aprendiz serán correspondidos con la confianza del maestro y su demanda de ayuda. Cuando éste proponga al paje su "conto contigo", la respuesta de Felipe será la del muchacho alegre por poder participar y ayudar a su admirado héroe: "Eu dixen que si, mui ufano de tanta confianza..." (p. 51)

Analizábamos más arriba el carácter enamoradizo del narrador y cómo se desarrolla éste tanto en presencia de las mujeres que tiene la oportunidad de conocer como de aquellas otras que nunca llega a ver, que permanecen veladas o pertenecen tan sólo a una historia que escucha en boca de algún visitante. Este segundo tipo de enamoramiento nos da la pauta de otro de los rasgos que caracterizan al personaje: su espíritu soñador y la facilidad para imaginar las zonas de la realidad a las que no tiene acceso, tanto por su status (aquello que sucede en la cámara de respeto), como porque tienen lugar lejos de Miranda, pues a veces el remedio que ofrece Merlín a sus visitantes no se pone en práctica in situ, sino que éstos vuelven a sus lugares de origen para aplicar allí los consejos o utilizar los objetos que Merlín les confía.

Felipe es temeroso como cualquier adolescente, pero su miedo, lejos de retraerle y acobardarle, parece gustarle, y su curiosidad le animará a vencerlo. Es un miedo a lo inexplicable, como las luces que se mueven en la oscuridad (p. 14), o a lo maligno, el demonio (p. 52), o ese mismo demonio con aspecto humano antes de ser desenmascarado por su amo ("...e metía medo aquela contrafigura que facía..." p. 54). En el episodio *A Trabe de Ouro* el narrador volverá a recordarnos que le gustan aquellos desafíos en los que el riesgo y el miedo van implícitos, en contraste con el enano de Belvís, del que se burla por su temerosidad (p. 101), aunque deberá reconocer que él también pasó miedo en aquel episodio: "...e cheguéi á porta de Miranda con algo de medo." p. 103). El paje querrá mostrarse valiente y útil a los ojos de su amo: "- ¿E non o poderíamos matar?, perguntei eu, tirando de valente." (p. 52)

La adolescencia, como paso crítico entre dos concepciones diferentes del mundo (la del niño y la del adulto), y en el que tienen lugar una serie de transformaciones físicas, suele ser objeto de burla para los mayores cuando descubren esos cambios corporales en los adolescentes, o, por el contrario, los echan en falta, siendo propios de esas edades. En este sentido el maestro Merlín no será una excepción y cariñosamente se reirá de su paje quien, como cualquier adolescente, se sentirá muy avergonzado cuando sea objeto de burla:

Cando che chegue o tempo, tamén ti podes deixarte a barba, e si a tes tan moura e briza, hache acaer ben.

Mi amo decíame isto por bulrarme, que daquela estaba eu nos doce anos (...) Púxeme colorado, que daquela púñame por un nada. (MEF 34)

Felipe es una persona sensible hacia las penas y tristezas de los demás, y tiene un carácter amigable:

Soletaba mestre Flute, e tamén si a min facía soletar, tanto que me acaroéi a il e lle puxen a mán no lombo, como amigo querido. (MEF 86)

Doume pena aquel don París namorado, co seu bigotiño i os ollos francos que tiña... (MEF 108)

La curiosidad (verdadero motor de las ansias de aprendizaje), la ironía y el sentido del humor (sobre todo ante el enano de Belvís) son otros rasgos importantes de su personalidad. Generalizando debemos reconocer que no son muchos los rasgos del personaje que podemos deducir claramente, ya que no están tratados de una forma directa, sino que debemos llegar a ellos por el análisis de su forma de actuar, de sus relaciones con otros personajes, o por la influencia que algunos de éstos o determinadas situaciones ejercen en su ánimo. La brevedad de la obra y su estilo quizá exigen este tratamiento, pues no nos encontramos ante una novela de personajes, sino de historias, un flujo continuo de historias que dispersan la atención del lector del núcleo en el que se desenvuelven nuestros protagonistas: Miranda. Y éste será a la postre, el rasgo principal de Felipe: su gusto por las historias y la literatura.

Precisamente a través de ese gusto por la literatura podemos estudiar la evolución del narrador en MEF. No es ésta una novela en la que el paso del tiempo se analice meticulosamente como prisma desde el que de sentrañar la evolución psicológica de los personajes, sino que la constancia de ese paso del tiempo la obtenemos los lectores gracias a una serie de datos, escasos, que nos hablan de momentos concretos en la vida del narrador; es decir, que las memorias de Felipe (aceptemos aquí que son memorias y no invenciones) nos remiten a diferentes tiempos y situaciones. Sin embargo, estos momentos no son puntos importantes de la curva dramática de una novela organizada centrípetamente -una continua recepción de historias que dispersan el argumento central hacia un mosaico de argumentos-; sino que nos interesan porque nos ayudan a bosquejar nuestra teoría de la aventura del héroe.

En nuestra lectura de MEF hemos considerado la existencia de dos aventuras del héroe (en el sentido más aproximado a la obra de Campbell) recordadas por Felipe: por un lado la aventura del amor y la sexualidad, y por otro, la de la narración y la literatura. La primera se nos ofrece de forma entrecortada en la primera parte de la obra. Felipe dice haber llegado a Miranda con nueve años (p. 9), y más adelante dice tener doce (p. 34),

edad a la que parecen pertenecer todos los recuerdos referidos en esta primera parte. En el capítulo *O Reló de Area*, nos encontramos con una prolepsis: el narrador ya no nos habla de enamoramientos adolescentes ni de idealizaciones de la compañía femenina, sino de haber descubierto las relaciones sexuales con Manoelina y de haber tenido un hijo con ella (p. 71). El recuerdo del hijo provoca una nueva prolepsis, en la que se evoca su muerte (Felipe está casado con Manoelina y trabaja en Pacios como barquero) (p. 72). De esta etapa se nos hablará en la segunda parte.

La aventura de la narración y la literatura parece seguir una evolución más lineal, en la que el paso del tiempo apenas es perceptible en la primera parte para dar paso a una segunda parte en la que sí es evidente. En la primera parte el narrador recuerda su fascinación por las historias de los visitantes, su gusto por escuchar y su tendencia a la imaginación partiendo de esa información recibida -sobre todo en el tema que más despierta su atención: el amor-; y también, como preludio de su amor por la literatura, de los libros "das historias" o "segredos" de su amo y maestro, y de su atracción por los pasajes y escenas de la literatura que le conmueven, percibidos primero como representaciones: es el caso de las escenas del Quijote labradas en el quinqué de Merlín (p. 76)¹⁴⁷. También en la primera parte encontramos una evolución en la actitud de Felipe hacia la literatura: ya no recuerda "libros das historias", sino volúmenes concretos con sus respectivos autores, información que usa para hacerse pasar por literato. (p. 90). Adelanta así el narrador que aquella fascinación de adolescente por todo lo relacionado con la narración se convertirá primero en un material utilizado para la idealización del "yo" (Felipe imagina al héroe como a un literato, y de ahí su deseo de imitar esa imagen: nos encontramos ante otra evolución del pensamiento del adolescente, pues su ideal ya no es el del maestro Merlín, sino el de la figura del narrador-literato); y más adelante -ya en la segunda parte- en la realización plena de la aventura, una vez el espacio de Miranda ha desaparecido y Felipe es un adulto.

Observamos por tanto que, mientras la aventura del amor es más bien coyuntural, propia de la adolescencia y resuelta en última instancia por medio de la experiencia, la aventura de la narración es en cambio una constante en la vida del paje, que sufre una evolución gradual y cuya máxima realización será precisamente la narración de estas memorias (es decir, su invención). Mientras la primera aventura parece agotarse como tal con una primera experiencia, la aventura de la narración se va nutriendo poco a poco de experiencias indirectas y aprendizajes (escuchar a los visitantes) y no se agota como

respuesta a un apremio coyuntural, sino que se transforma y madura en Felipe, igual que él también madura a través de la aventura.

El episodio titulado *O viaxe a Pacios* puede considerarse un puente entre las dos partes de la obra y en la evolución del paje a través de la aventura de la narración. Éste recuerda cómo inventaba historias para los habitantes de la posada de Pacios, teniendo como punto de partida una pequeña información revelada por su amo en relación a las bolas de nieve de mosiú Simplom: "... o señor Merlín decíame o asunto, i eu fabulábalo ao público." (p. 126). Por medio de las bolas de nieve el paje está ensayando, aventurándose y probando sus facultades como fabulador ante un auditorio. Dos aspectos nos parecen significativos: 1.- La ayuda de Merlín. En la segunda parte de la obra, Merlín tan sólo aparecerá como evocación nostálgica de un narrador (Felipe) que parece haber alcanzado la madurez, de forma que este último episodio de la primera parte sirve como despedida al maestro, simbolizando por un lado la asunción de la aventura de la vida en solitario (sin la ayuda de Merlín), y la desaparición de éste como imagen del héroe y como estandarte de la adolescencia. También es relevante que la colaboración entre paje y amo en este episodio seale reflejo de una relación de igual a igual, en la que cobra todo su significado la imagen del maestro anunciando al aprendiz el contenido de las bolas de nieve y la posterior fabulación de éste para el público. Por otro lado, si en el viaje de ida hacia Pacios Merlín va a caballo y Felipe a pie (viaje en el que aparece el motivo, característico de las novelas de caballería, de los relatos contados durante los viajes, p. 122); a la vuelta lo harán, por temor al lobo y a la noche, compartiendo montura ("... e mandoume montar tras il a mullerengas... p. 129). Es la imagen perfecta de los dos amigos volviendo a la seguridad de Miranda tras una aventura rematada con éxito, aunque Miranda, su luz en la oscuridad (paradigma quizá de la infancia como refugio) ya no volverá a aparecer sino como evocación de los tiempos felices. Asistimos por tanto a la "emancipación" de Felipe, al preludio de su madurez, ya sin Merlín.

2.- Pacios será el escenario recordado, junto a Termar, en la segunda parte de la obra. Felipe trabajará como barquero, circunstancia de la que pueden extraerse algunas consideraciones: A) El gusto de Cunqueiro por la figura del barquero y su reminiscencia mítica, que aparecerá en *Un hombre que se parecía a Orestes* (el barquero Filipo) y en *El caballero, la muerte y el diablo*, que analizaremos más adelante. B) El realismo del autor: sólo corresponde un oficio humilde a las personas de condición humilde, siendo bastante coherente (es decir, realista y acorde con la realidad social del tiempo en que

fue escrita la obra) el paso de paje a barquero. C) También podemos considerar un pequeño gesto irónico del autor, recordándonos que aquellos soñadores y aficionados a las historias están predestinados a tener una condición humilde. Recordemos que Cunqueiro se quejaba de ganar poco dinero¹⁴⁸ como escritor, y que el carácter soñador de sus personajes no suele emparentarse con la riqueza (Paulos fallece cuando deja de soñar y cuenta el dinero de su herencia). D) La intertextualidad interna¹⁴⁹, presente en la obra *El caballero, la muerte y el diablo*.

3. MERLIN: EL HÉROE RECORDADO- INVENTADO POR EL PAJE.

Toda noticia de Merlín nos llega a los lectores de MEF de la información del narrador Felipe, así que sus limitaciones en el conocimiento del encantador (supongamos de nuevo que éste es un libro de memorias, de una convivencia real, para analizar después la figura de Merlín como una idealización, una invención), serán lógicamente de las que adolezcamos los lectores. Por tanto, tendremos una noción un tanto velada del héroe Merlín, en la medida en que la relación entre amo y paje impida un acercamiento total entre ambos personajes. Tendremos la sensación de ser también nosotros "mozos de pasamán" en Miranda, pues cuando el narrador no pueda llegar al maestro, nosotros tampoco podremos. Esta es la problemática que se nos plantea como lectores si consideramos la calidad del narrador: es un narrador omnisciente (ya que inventa a Merlín), que nos propone el juego o el disfraz de narrador testigo (cuando nos relata su vida junto a Merlín como memorias). Para la narración de las memorias adopta la representación de un narrador que utiliza la visión "con"-según la tipología de Pouillon¹⁵⁰. Veamos ahora cuál es la figura de Merlín que el narrador nos participa y cuáles son los rasgos que le caracterizan, teniendo en cuenta sus diferentes relaciones, sus costumbres, sus cualidades y competencias...

La relación entre Merlín y los visitantes descansa en la amistad y el respeto mutuos, si bien el encantador recibe un tratamiento especial por su prestigio y fama internacional: ("Fixéronlle os catro ao señor Merlín unha grande reverencia, quitándose os chapeus." p. 27). Leonís, el paje del imperante Micaelos, le tratará con cariño y respeto: "Iste *meu* señor don Merlín..." (p. 41) (la cursiva es nuestra) El posesivo, utilizado de esta manera en gallego, indica cariño especial y cercanía. El "sabio" conoce a gentes de los más variados lugares y épocas y cuenta con muchas amistades. El respeto de los visitantes

no es un mero formalismo ante su figura, sino que podríamos hablar de un cierto cariño ("... téñolle muito aquel ao teu amo don Merlín..." p. 59)

La respuesta del encantador es análoga al trato recibido: atención, cortesía y respeto, sin hacer distinciones motivadas por la diferente condición de los demandantes ("... porque su humanidad alcanza a complacer a todos."¹⁵¹). Así, el paje Leonís recibirá el trato de un señor y el posesivo cariñoso que veíamos más arriba ("Eu, m eu señor Leonís..." p. 41). También Felipe y doña Ginebra harán gala de la misma cortesía (p. 46), aunque esta última sólo parece recibir a las visitas cuando éstas pueden resultarle interesantes. Por regla general la viuda saluda desde el balcón a los recién llegados y continúa con sus labores ("... e saudando a doña Ginebra, que seguía no balcón coa súa som briña..." p. 45)

Merlín presta atención a los problemas que le plantean y habla el idioma de los visitantes, a los que atiende de la mejor manera posible aún cuando no le inspiren demasiada confianza o sospeche de su conducta. Parece conocer el rasgo que caracteriza a cada huésped, y así, sabiendo por ejemplo que el mero Alsir es tacaño (como nos informa el narrador) le comprará el espejo y le pagará con intereses, aunque lo haga para romperlo (p. 95). El mago no quiere discutir con nadie, sino estar a bien con todos, respetando sus defectos.

Pero en su última esencia el Merlín cunqueiriano más que mago es un hombre que tiene en su poder el conocimiento de todos los misterios del universo y sólo los usa para beneficio de sus semejantes.¹⁵²

También tendrá que visitar él a los amigos, como ocurre en el episodio *O viaxe a Pacios*, en el que se resalta su carácter amigable. Es agradecido con los visitantes que le pagan (P. 118) y se preocupará por conocer el desenlace de las historias a las que intenta poner remedio, si es que éste tiene lugar lejos de Miranda (p. 96).

La descripción del personaje es más bien escasa, aunque se reiteran algunos aspectos como su sonrisa (p. 14), la franqueza (p. 18, y 86). Físicamente nos recuerda a San Gonzalo: ojos claros, pocas carnes, sonrisa abierta... y su carácter también: optimismo y alegría naturales ("...contento do mundo e parrafeador, e sorría moi doado..." p. 18).

También hay alguna referencia a su vestimenta (de negro con una bufanda colorada, p. 18) ("... nas fívelas de prata dos zapatos ..." p. 37), que cambiará - o aderezará con elementos nuevos- en ocasiones, cuando la situación así lo exija, vistiéndose de cazador para cazar al diablo (p. 52) o utilizando los distintivos propios de sus títulos universitarios (p. 74)

A ojos de Felipe es un privilegio, por su proximidad y conocimiento de la información. A veces su experiencia le permite generalizar ("A peor cousa que lle pode pasar a un Imperante cando vai vello é namorarse dunha nena..." p. 34) y en otras ocasiones, el conocimiento más o menos directo de los protagonistas de las historias que cuentan los visitantes, le permite dar una referencia exacta ("Eu sei o fermosa que é porque trato ao pintor que fixo o seu retrato cando ela estudaba en Alexandría..." p. 36). Cuando la situación lo exija, Merlín contará a su paje la historia de algún visitante, como en el episodio *A soldadura da princesiña de prata*, en el que su conocimiento de la historia es limitado y tendrá que "dejar la puerta abierta" a varias posibilidades, aprovechando para insertar una sentencia ilustrada con un ejemplo histórico:

Quizaves fora o irado un marido que esportou cornudo, ou un amante despeitado, que xa sabemos polas historias, no que toca a iste derradeiro caso, que o amor non se para en empenhadas. Di ga senón do conto o César Augusto, que casou coa señora Livia cando de cinco meses estaba preñada de outro. Qué co usa é amor, que non sabe nin cando nace nin cando morre? (MEF 80-1)

Podemos ver tam bién en este exemplo el valor que se le atribuye a la literatura ("as historias") como fuente de conocimiento, pues no es Felipe - sin estudios-, sino Merlín el que se fundamenta en lo que "ya sabemos por las historias" para obtener una enseñanza, dignificando así el valor de la tradición oral y escrita de carácter literario. Durante el viaje a Pacios el mago cuenta al adolescente la historia de mosiú Simplom. Se prepara así al lector para que tenga un conocimiento previo del personaje que será protagonista del episodio, al tiempo que se le recuerda el gusto de Merlín por contar historias y, como ya señalábamos más arriba, se utiliza un viejo motivo de la literatura de caballerías, muy común tam bién en el Siglo de Oro como recurso literario: las historias contadas para amenizar los largos viajes

A su vez, la excusa del largo camino se convertirá en el Siglo de Oro en un procedimiento utilísimo para la inserción de historias, alivio de caminantes.¹⁵³

Si el mago es un buen narrador, tam bién es un buen lector y un gustoso oyente, sentado cómodamente en su sillón (pp. 36-7, 59, 65). Cuando Elimas le visita le pide que le cuente las historias que le trae preparadas, y además le compra siete libros. El maestro puede pasarse toda la noche leyendo (pp 78-9) y, cuando lo hace en voz alta, lo hace "mui entonado, coma un crego de epístola ..." (p. 105). La relación de fascinación de Felipe ante su amo (poseedor de la sabiduría de los libros secretos), es análoga a la

sentida por Cunqueiro niño ante los sacerdotes de Mondoñedo, como analiza Tarrío Varela en su obra.

El amo es también un hombre de carne y hueso, y como tal, tiene costumbres mundanas como el rapé (p. 49) (p. 72). El narrador insiste en recordarnos la finura y la limpieza de su maestro a la hora de comer (p. 27). Su carácter ceremonioso, que Tarrío Varela relaciona también con el ritual litúrgico (op. cit., p. 72), en las costumbres a la mesa será objeto de admiración en *O viaxe a Pacios* (p. 128), subrayando quizá aquí el autor la diferencia entre el viejo y los demás habitantes de un ámbito rural en el que la observancia de esas costumbres no es tan común (o no lo era por aquel entonces, de forma que tendríamos aquí otra referencia, realista, del tiempo de la escritura).

El origen de su sabiduría es diverso, desde la lectura de los libros de las historias o de tratados específicos (como "... a doitriña de don Gabir árábigo, onde fala do peso das partes do corpo en comparanza cos corpos simples..." pp. 78-9), hasta su titulación universitaria, en la que Felipe confía para la curación de Simplom.

El narrador admira la competencia del amo, y en líneas generales le retrata como a una persona altamente competente, que domina su "oficio", y es capaz de resolver con diligencia y astucia los problemas que le plantean. Sin embargo el viejo no es orgulloso, ni está ensimismado en su sabiduría, sino que reconoce el talento de sus colegas, como don Felices (pp. 68-9). En ocasiones también se verá vencido por sus limitaciones, como en la construcción del espejo del moro, en la que el propio sabio reconoce su falta ("Aconteceu que na mistura do soleo paseime un punto..." p. 94); o en la soldadura de la princesita de plata, en la que su falta de competencia para rematar con éxito la soldadura, no le impedirá solucionar el tema decantándose por la opción deseada por el marido (desconocido para el lector hasta el desenlace del episodio) Giovanni de Treviso, que ruega cristiana sepultura para la princesita. Resuelve así Merlín lo que él llama "un caso de conciencia", teniendo que hacer el papel de juez en un asunto delicado. Una lectura mucho más perspicaz y especulativa nos llevaría a interpretar que el viejo hubiese inventado la carta de Giovanni (en la que le pide que entierre a la princesita), para poder ofrecer un final justo y feliz.

Tarrío Varela, en el capítulo *O espectáculo-modelo da liturxia* de su obra, interpreta con gran acierto la competencia de Merlín, y la forma en que el resto de la "familia" vive el misterio, como una imágen de la misa católica, en la que Felipe cumpliría la función del monaguillo, y la cámara de respeto se correspondería con el espacio de la sacristía. Nosotros queremos analizar, no las similitudes del sabio con el oficiante

católico -que las hay-, sino sus virtudes, costumbres y creencias cristianas, como un creyente más.

En este sentido el mago también tiene un Maestro: Jesús. El narrador tan sólo describe en un par de pinceladas el cristianismo de su amo y, sin embargo y a pesar de su parquedad, describen bastante bien su postura. En *Os quitasoles i o quitatrevas* tenemos un ejemplo, cuando el sabio encarga a mosiú Castel que dirija unas palabras al obispo sobre la utilización del paraguas "Luceiro":

... dille ao teu Bispo que non lle cobro nada polo amaño (...) E dille tamén que non gaste a virtude de "Luceiro" en cachear tesouros nas covas e nas furadas, que o quitatrevas non foi feito pra isto, senón pra seguir na noite, polo camiño de Emaús, o rastro de Xesús, Noso Señor. (MEF 31)

En este pequeño fragmento el viejo encantador alecciona al obispo (quizá un "alter ego" del avaricioso Peláez, que veíamos en *San Gonzalo*), y de forma indirecta a toda la jerarquía eclesiástica, para que no emplee su poder en enriquecerse sino en seguir la doctrina de Cristo. En este sentido, es el autor quien habla en boca de su criatura. Por otro lado ésta parece conocer la actitud del obispo, parece estar viéndole utilizando el "Luceiro" para la búsqueda de tesoros. Esta es la faceta visionaria o adivinatoria del mago.

Cunqueiro conjuga en un mismo personaje el conocimiento de la magia, ciencias ocultas, extraños prodigios y desencantamientos de demonios, con unas creencias cristianas y con su correspondencia ritual: la misa católica - a la que Felipe debe asistir (p. 56)-. Cuando mosiú Simplom expresa su deseo de ser enterrado con la bola de nieve en la que una francesa enseña la pierna, Merlín le recomienda que no piense en eso, y que en el caso de llegarle la muerte se dedique a pensar en los asuntos del alma (p. 128). Creemos, no obstante, que la figura de Merlín cobra toda su personalidad en su relación con Felipe. Veamos cómo recuerda éste el trato recibido por su amo, para comprobar que en la relación existente entre el recuerdo y la invención del maestro, se esconde una de las idealizaciones del héroe: su sensibilidad. El héroe inventado por Felipe (Merlín), es el héroe idealizado por Cunqueiro. En otras palabras: el autor se está valiendo del narrador para mostrarnos esa idealización. La dicotomía recuerdo/invención cobra en este punto toda su relevancia. Aunque la voz narrativa recuerde al maestro como una persona sensible, en realidad sólo está inventando a un personaje que encarne sus

valores a la medida: el ideal del héroe o del maestro para Felipe se corresponde con el de una persona sensible hacia el dolor de los demás.

La aventura más urgente para el adolescente es el amor, que lejos de producirle satisfacciones, le sume en la melancolía o el llanto. El papel del mago en esos momentos de tristeza y desamor es fundamental. El autor, a través de la relación entre el paje y el amo, incide en la necesidad que tienen los adolescentes del apoyo y la comprensión de los adultos, una comprensión que debe ir acompañada de la sensibilidad suficiente para entender los problemas típicos de esa edad y tratarlos convenientemente; siendo sin duda la mejor forma para ello la comunicación de igual a igual, sin que el adolescente, curioso e inexperto, se sienta inferior o descolocado en el mundo de los adultos, sino que comprenda que el adulto que le aconseja también fue en su día adolescente y también estuvo expuesto a los mismos problemas (en este caso el amor), que, por otra parte, son naturales. En este sentido, si Cunqueiro idealiza a Merlín como adulto con esa sensibilidad hacia el adolescente, parece que en su vida también hizo gala de esa sensibilidad (que encontraremos en otras obras), como nos recuerda su hijo César:

... e falaba cun rapaz como eu cun seriedade, de igual a igual. Falaba sen pedanteria, sinxelamente, e explicaba sen fadiga ás preguntas que eu, incansábel, lle facía.¹⁵⁴

La primera fórmula que utiliza el mago es la de hablar del enamoramiento como algo natural, también experimentado por él ("... e non sei que namora máis de ela, si os grandes e verdes ollos entornados..." p. 36).

En el episodio *A princesiña que quería casar*, Merlín, conocedor del carácter enamorado de su paje, procura que éste esté contento, supliendo su frustración por no haber visto a Doña Simona con unas palabras que de muestran la preocupación de la dama por el estado del adolescente:

Como eu calara, e coma si don Merlín vise o que me andaba por de dentro, díxome e con moita amizade na voz. -No que toca a doña Simona, deixóuche moitas memorias e iste pano bordado e media onza de ouro, e quería limparche o chaquetón... (MEF 55)

El paño bordado y la media onza de oro funcionan como un débil eco del motivo de las pruebas del héroe: pruebas que verifican la aventura, para el lector, y pruebas que el adolescente necesita para demostrar cierta correspondencia o gesto de atención por parte de la dama. El paño bordado es recordado por el narrador como una realidad, que además utiliza para evocar a la amada ausente ("... a ela ben a cheiraba cando o pano

bordado que me deixou por galano levaba ao náris..." pp. 57-8); mientras las palabras que supuestamente le dedicó Simón ("Pasó a súa man dereita polo teu pelo, e dixo sorrindo: "Chégalle a lama aquí." p. 55) pueden ser una invención del maestro para alegrar el corazón del paje, en una nueva versión del juego: el paje inventa a su amo inventando para él circunstancias que le hagan feliz.

El final del episodio enfatiza la relación entre el adolescente y el adulto (entre la expectativa y la experiencia) de la que venimos hablando, y realza la sensibilidad de Merlín:

Sorríume outra vez, e denantes de saír do camarote mirou o meu chaquetón de ribetes todo cheo de lama, colgado onde ao ventano pra que seque, e co n aquel aéramigo que poñía, e que eu sei que lle viña do seu saber do corazón das xentes, e máis dos sonhos e soedades que cada quique leva na albixeira do seu esprito, lembrome que me dixo: -¡Mui galán te puxech e pra ir ao desengado! I a pucha nova atopeicha no lameiro, pro terás que poñerlle outra pruma. (MEF 56)

Subrayamos este fragmento porque pone de manifiesto la preocupación del viejo por el niño: el mago reconoce la ilusión del adolescente por la novedad del amor en el detalle de la adquisición de un sombrero para agradar a la señora-cervatilla, y se esfuerza por recuperar la prenda y devolvérsela. El narrador muestra esa sensibilidad, la conoce y la agradece. En este tipo de gestos reconocemos la calidad humana del viejo, que no destaca tan sólo por su sabiduría mágica y su competencia para deshacer entuertos o ahuyentar al diablo, sino también por conocer el corazón de las gentes, sus sueños e ilusiones. Merlín, consciente del enamoramiento y las esperanzas de Felipe, no quiere herirle y le trata con respeto y amistad. Además volvemos a encontrarnos con la sonrisa del amo como símbolo de confianza y seguridad en la relación. De manera extensiva, y en lo tocante a la visión del héroe que Cunqueiro nos quiere transmitir, el paje adolescente simboliza a la gente soñadora, esperanzada e ilusionada, mientras el mago es el tipo de héroe capaz de:

a) advertir ese carácter soñador en las personas, b) favorecer ese carácter y no abortarlo con una impresión brusca de la realidad, c) comprender la importancia que esos sueños tienen.

No es otra la labor de Cunqueiro como escritor: descubrir con sensibilidad los sueños y anhelos de las gentes, comprendiendo y disfrutando a la vez de la riqueza de la fantasía, como máxima expresión de la inteligencia y capacidad humanas. Podemos hablar entonces de cierta identificación del autor con su héroe-maestro, identificación que no

se disfraza en otras ocasiones, por ejemplo en las opiniones sobre las sirenas. Merlín dirá: "... que non é doado que istas perdan o put eo, aínda que figuren de conversas." (p. 113), mientras un personaje de *El caballero, la muerte y el diablo*, según nos relata Felipe de Amancia, vierte una opinión muy parecida sobre la "ligereza" de las sirenas: "Esta sirena que os digo era una fulana de las de más atavío entre las de su especie... (FAMPA 29).

Será precisamente ante la sirena griega cuando el mago tenga que ejercer de figura protectora, que funciona como símbolo cuando el enano de Belvís, aterrado, se esconde tras él: "O enano púxose roxo e perdéu toda fachenda, esguíndose tras meu amo..." (p. 107); buscando tanto su envergadura como su palabra de claridad y pacificación ante la actitud agresiva de los enanos del príncipe don Paris al desenvainar sus espadas.

La sensibilidad del maestro no sólo se dirige hacia su "protegido", sino en general hacia todos los que sufren, como Mestre Flute (" Por quen máis o sinto é por tí, meu amigo, que xa non volverás a tocar pra tan infeliz criatura a pavana dos ciños." p. 87) o Hamlet ("... non queda rei no mundo que teña de qué estar máis triste que iste señor Hamlete de Dinamarca!" p. 97).

Merlín muestra su confianza al paje en momentos delicados en los que necesita su ayuda para deshacer entuertos, como ocurre en *A princesiña que quería casar* ("... e conto contigo, e xa che dixen que non teñas medo..." p. 51), o en la aventura *A trabe de ouro*, que analizamos más abajo y en el que la confianza se troca en una burla piadosa cuando el mago, conocedor del ansia de Felipe por "manejar la información" y ser un ilustrado, le dirá: "I agora que vas tan ilustrado que poderías esaminate de xeografía segreda en Sagres..." (p. 109) ¹⁵⁵. También utilizará este tono para sonrojar al pequeño en lo tocante a los cambios físicos propios de la pubertad: "Cando che chegue o tempo, tamén ti podes deixarte a barba, e si a tes tan moura e b riza, hache acaer ben. Mi amo decíame isto por bulrarme... " (p. 34).

En este episodio el paje deberá vencer su miedo para concluir su aventura, y así demostrarle a su amo que es merecedor de la confianza depositada en él, al tiempo que se reafirmará en contraste con la actitud temerosa del enano de Belvís. El papel del maestro no sólo será el de confiar en su ayudante y ofrecerle una oportunidad para demostrarse a sí mismo su valía, sino que le ayudará por medio de un seguimiento especial: a través de su pensamiento y memoria. ("... que ben seguía il a miña aventura co seu pensamento." p. 102). Nos encontramos ante una variación de un motivo clásico: el de la ayuda sobrenatural que recibe el héroe para su aventura:

Para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar.¹⁵⁶

La aventura de Felipe se acerca bastante a la típica aventura del héroe de corte folclórico. Merlín desempeña el papel de guía que conduce la "peripezia" de su discípulo con el pensamiento.

Aurora Marco¹⁵⁷ analiza MEF a la luz de la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp: "Nas historias do Merlín achamos esses objectos mágicos, provas que superar, o motivo da viagem, da partida, a figura do ajudante, do agressor, do donante..." Sin embargo, tan sólo hace referencia a los motivos que aparecen en cada episodio de forma general, sin analizar la figura del héroe (ni en Felipe, ni en Merlín). M^a Rosario Soto Arias también analiza los motivos folclóricos en la obra de Cunqueiro en su ponencia *Presencia do conto popular na narrativa cunqueiriana*¹⁵⁸. Pero tampoco encontramos aquí la referencia al héroe que nos interesa, sino la exposición de los motivos de forma aislada, sin referencia a la aventura completa.

Por otro lado, el trato que Ginebra recibe del dueño de la casa es tan cortés como el que le dispensa el paje: "De señorío era, e don Merlín señoreábase ao falarlle..." (p. 19). La concordia y la amistad Ginebra-Merlín se subraya en el episodio *A sirea grega*, en el que ambos aparecerán contentos, sonrientes y reidores. En este mismo episodio el viejo presentará a la sirena Teodora a las gentes de Miranda: "Ista é a nosa señora doña Ginebra, princesa de Bretaña, estes os meus familiares e este meu paxe Felipe..." (p. 115), siguiendo la misma enumeración jerárquica que utiliza Felipe para describirnos su espacio en *A casa de Merlín* (p. 17). Ginebra es presentada como princesa de Bretaña y no como viuda, y el resto de los empleados como su familia.

Utilizará también Cunqueiro el término "familia" para describir a un grupo de gente unida por una vivencia común, reunida para tratar un asunto que concierne a todos sus componentes, o que comparte la misma ocupación o intereses. Sinbad reúne a los viejos pilotos y demás marineros en su casa para desenmascarar a un "falso" piloto del Califa: "... cando tivo toda aquela familia atente no saído..." (SSVI, p. 26). También creemos que en la utilización de este término existe una connotación cariñosa y cierto ánimo descriptivo, ya que se subraya al grupo como gente digna de cierta admiración o asombro en el observador y, por tanto, transmisible al lector. En ambos ejemplos el

grupo de gente descrito como familia se aglutina en torno al protagonista (Sinbad) o pseudo protagonista (Merlín). En el caso de este último sí hay un cariño especial hacia los trabajadores de su casa, a los que llama familia, y especialmente hacia Felipe. Ana María Spitzmesser niega rotundamente esa afectividad de la que hablamos:

... porque Merlín no tiene familia, ni en el sentido de consanguinidad ni siquiera en el de una vaga insinuación de fraternidad humana.¹⁵⁹

Por otro lado, Merlín, el encantador que ayuda a los visitantes, también puede utilizar su magia para divertir, poniendo, por ejemplo, el mundo de un solo color, azul, si es el paje quien elige (pp. 14-15). Es bastante arriesgada la interpretación que hace Spitzmesser de este pasaje¹⁶⁰, en la que esa predilección por el color azul se correspondería con una nostalgia de la era falangista. En UHPO analizaremos con más detenimiento este tipo de connotaciones.

4. EL HÉROE Y LA INFORMACIÓN.

El mundo recordado por Felipe, el mundo de Miranda, podemos organizarlo los lectores -y en cierto modo así nos lo presenta el narrador- en torno a un eje: la información, término que utilizaremos para referirnos tanto a lo concerniente al conocimiento directo de los visitantes (y sus correspondientes historias), como a la sabiduría de Merlín. MEF está estructurada de forma que por un lado conocemos las historias de los visitantes que acuden a Miranda, y por otro cómo repercuten esas historias y la presencia de esos visitantes en los habitantes de la casa (especialmente en Felipe que, en definitiva, es quien recuerda esas situaciones y personajes). Creemos que la figura del héroe, la idealización del hombre que nos enseña el narrador, radica precisamente en este aspecto. El héroe, si entendemos como tal al hombre capaz de despertar la admiración de sus semejantes - y esta es en esencia la concepción de un adolescente, la búsqueda de un modelo para realizarse-, es aquel con la habilidad de manejar la información y administrarla sólo cuando procede, sirviéndose para tal efecto del ritual de la narración. El resto de los personajes se sitúan en torno a él, dependiendo de la relación que tengan con la información. (7). En este sentido, el pequeño paje ejerce su papel de aprendiz o discípulo del maestro, en cuanto representa los valores de la admiración, la curiosidad y el deseo de aprendizaje. Así, su vivencia como adolescente en Miranda es la de un

observador que descubre su vocación - aunque no lo manifieste así directamente-, su concepto de la vida, a través de la competencia de su maestro (la referida a sus conocimientos mágicos y a las historias). El paje observa a su amo en la medida de sus posibilidades, escucha las historias y recopila la información suficiente para rellenar con su imaginación los espacios en blanco (sobre todo en los asuntos amorosos); de forma que su actitud es la de acercarse al máximo al héroe para aprender. Pero el héroe no es siempre Merlín, sino todo aquel que cuenta una historia que resulte interesante para el adolescente.

La actitud de Marcelina es bien diferente. Para este personaje la información es muy importante y, sin embargo, no "persigue" al héroe para obtenerla, sino que parece haber encontrado una fórmula para sentirse autosuficiente, o al menos para aparentar que el deseo de manejar esa información está saciado: presume de conocer, en lo posible, esa información¹⁶¹, y no tiene reparo en divulgarla, aunque no hable de certezas, sino de posibilidades:

-Paréceme por tanto adobío, díxome Marcelina, que temos visita de algunha marquesa, ou quizaves seña a doña infanta de Irlanda, que dicen os papés perde cada día o ben da vista. (MEF 45)

La postura de la "camareira de obra" es por tanto la de interpretar unos datos y acreditar sus argumentaciones con la alusión a la fuente utilizada: los papeles, es decir, las historias escritas. La relación entre el adolescente y Marcelina es complementaria. Ésta encuentra en el rapaz un eco para pavonear su conocimiento, que es en definitiva una forma de presumir de estar enterada de todo o de "estar en el mundo"; mientras el paje recibe de ella información para soñar e imaginar por su cuenta. La camarera crea expectativas para él al recordarle, por ejemplo, que entre los componentes de la inminente visita puede encontrarse la sobrina del deán, que se enamora de los pajes y les regala besos:

El foi que eu paséi aqués días atente á visita, i a min mesmo me poñía colorado matinando que fose a sobriña do deán e que me trouxera o galano dun bico. (MEF 45)

El contraste entre estos dos personajes y Merlín es grande, pues mientras los primeros se alteran y están pendientes de las historias de los visitantes, el maestro no pierde la naturalidad que le es propia. El nerviosismo y alteración de paje y camarera puede generalizarse a todos los componentes de la cocina:

Cenéi na cociña coa señora Marcelina i as mozas, que tamén estaban curiosas i apostaban entre elas si a dama velada era nova o vella. (MEF 47)

Sin embargo es Marcelina, reiteramos, quien interpreta y ofrece datos con los que especular. Es un personaje que funciona como un filtro o canalizador de la información: “A voz, dixo a señora Marcelina, téna de nena, i os andares polidos.” (p. 47).

En el episodio *A princesiña que quería casar*, Merlín confía a Felipe cierta información. El paje respetará el carácter secreto de esa información, negándose a contarle a la camarera el secreto confiado ante el esfuerzo de ésta por sonsacarle alguna nueva. (“Coido que non comín aquel día de tan vagante e temeroso que andaba, i a señora Marcelina quería-me sonsacar, i eu calado, ou sacaba outra verba.” p. 52). El paje, siempre dispuesto a seguir el parecer de su amo, continúa de esta forma e establece cierta distancia con respecto a Marcelina pues, en esta ocasión, se encontrará más cerca del héroe que ella y podrá ser héroe él también al poseer (compartir con Merlín) la información. No obstante, en este episodio parece ser la fidelidad al amo la que condiciona la actitud del adolescente, y no su deseo de distanciarse (actitud que sí mostrará por ejemplo ante el enano de Belvís) o adquirir un status momentáneo. Además debemos tener en cuenta que la vocación del adolescente será precisamente la de difundir esa información a través de la narración, es decir, la de transformar la información en historias. De esta forma encontraremos a Felipe convertido en héroe-narrador en la cocina, contando la historia principal de *A Trabe de Ouro*, que además le servirá para conseguir el aprecio de su enamorada Manoeliña de Calros:

Paséi unha hora en contarlles a historia de don París i a cativa de Tulé, i aínda seguiría si non chamara por min meu señor amo, cantimáis que estaba a meu carón pelando castañas miña Manoeliña de Calros e parecía que me espertaba os párrafos con aquel seu mirar que en min pousaba... (MEF 111-112)

A través del narrador conoceremos además la relación de Merlín con la información. Por un lado cabe subrayar su conocimiento de personas y hechos gracias a su dilatado pasado y la lectura de los libros “das historias”. González-Millán señala la fiabilidad de Merlín como voz narrativa:

Como no relato anterior, tamén aquí Merlín dá mostras do seu alto nivel de fiabilidade como voz narrativa ao sinalar a súa participación na diéxese relatada por Alsir...¹⁶²

También resulta significativo en la comprensión de este personaje el tratamiento que da a esa información, adquiriendo a veces el status de narrador. En el episodio *A soldadura da princesiña de prata*, encontramos el ejemplo que necesitamos para ilustrar esta idea. Veámos más arriba cómo el maestro cuenta la historia de la princesa de plata y especula con el final, de forma que pierde su faceta de sabio o adivinador (la más

"artúrica"), para adoptar la de héroe-narrador que juega con la información, especulando y complotando con su imaginación los espacios en blanco. En el mismo episodio volvemos a encontrar un ejemplo del tratamiento de la información cuando el mago revela haber recibido una carta del marido verdadero de la princesa de plata (p. 87), desconocido por los "implicados" en la historia y del que sólo él dice tener noticia. 1.- Merlín adquiere así la posición del héroe (en el concepto que venimos utilizando en este apartado) al distinguirse de los demás por ser el único que posee la información (la carta del marido). 2.- En este episodio encontramos una fusión del héroe-narrador (Merlín) con el autor. En su tratamiento de la información, el amo de la casa de Miranda está sirviendo de voz para el planteamiento narrativo del autor, creando una pequeña tensión dramática tan sólo resuelta al final del episodio; de forma que el desconocimiento de la carta por parte de Felipe y Mestre Flute (desconocimiento INTRADIEGÉTICO para Mestre Flute, y como NARRATARIO para Felipe) funciona paralelamente con el desconocimiento de los lectores. Cunqueiro se ha servido de su personaje (en este caso plenamente identificable con el héroe-narrador) para estructurar la curva dramática del episodio.

En *O espello do Mouro* el mago también reservará la información para el final y no la revelará al moro Alsir, sino a su paje, ocultándole al primero el desenlace de Ofelia, creemos que como gesto de compasión para evitar que el moro se sintiese apesadumbrado por la desgraciada suerte de Hamlet, de la que en cierto modo tendría responsabilidad por haber llevado el espejo a la corte de Elsinor. (p. 96).

En *A Trabe de Ouro*, la posesión de la información por parte de Felipe (el conocimiento de la historia de don París y compañía) es un pequeño pretexto para que Merlín se burle de él: "I agora que vas tan ilustrado que poderías examinar de xeografía segreda en Sagres..." (p. 109) La pequeña burla nos da la pauta de la importancia que tiene para el adolescente la posesión de la información.

Si el héroe (siguiendo con la acepción que venimos definiendo en este epígrafe) es aquel que narra o se reserva el objeto de la narración (que en definitiva produce el mismo efecto: mantener la atención de los narratarios o posibles narratarios), aquel que tiene una historia que contar; en última instancia podríamos afirmar que el verdadero héroe de esta novela, el que construye la tela en la que se insertan el resto de héroes circunstanciales que cuentan sus pequeñas historias, no es otro que el autor, Álvaro Cunqueiro. En esta novela el mindoniense narra cómo un viejo cuenta sus recuerdos de adolescencia, y cómo poco a poco la aventura de la narración se convierte en la razón

para entender la vida. Con ello no estamos afirmando que ésta sea una novela con un trasfondo biográfico, en la que el autor de una forma más o menos velada recuerde el nacimiento de su amor por la literatura y la narración, aunque, tanto en la caracterización de Felipe como en la localización espacial, sí hay elementos autobiográficos. Creemos más bien que la identificación del autor no lo es tanto con los dos protagonistas (sí que la hay) sino más bien, volviendo a nuestra primera idea, con aquellos héroes circunstanciales, aquellos narradores que aparecen para narrar una historia o velarla parcialmente. Es entonces cuando la actitud del autor emerge como en un espejo. A veces la identificación -la imagen del espejo- es muy precisa, muy nítida, y el narrador circunstancial parece revelarnos directamente la opinión del autor sobre su propia creación. Es el caso del personaje Elimas en *As historias do algaribo*, cuando éste describe una relación con la información en la que se está a caballo entre la verdad y la mentira, entre la experiencia y la imaginación (p. 59). Para César Moram Fraga "Elimas (...) expone claramente o seu jeito de narrar, coincidente com o que poderíamos chamar a *poética de Cunqueiro*." (op. cit. p. 148). Elimas es el narrador de posadas (quizá un alter ego del Cunqueiro más itinerante: conferenciante, locutor...):

-Tamén, díxome, gano de vida contando historias polas posadas, e agora mesmo levo un catálogo de sete moi preparadas, e todas teñen unha punta de verdadeiras. Digoche eu que por moito que saques de ti unha historia, e aínda canto máis a saques de ti, sempre pós catro ou cinco fíos de verdade, que quizaves sin decatarte lévalos na memoria túa. (MEF 59)

La identificación del autor con Elimas es toda vía más evidente cuando éste explica su proceder en el tratamiento de la información o en la modificación de las historias (p. 65). Pero si el autor aparece perfectamente trazado en la figura de este circunstancial narrador, también lo está en la del narratorio de las historias que el "algaribo" contará, y que no es otro que Merlín, que pide a su visitante que le adelante alguna historia (p. 59). También ha brá una identificación con Felipe en lo que respecta al tratamiento de la información para la creación de historias: en *O viaxe a Pacios* el amo explica a su paje el contenido de las bolas de nieve, y éste fabula una historia para los asistentes ("... e o señor Merlín decíame o asunto, e eu fabuláballe ao público." (p. 126)

Pero no podemos hablar de Cunqueiro como escritor romántico en su identificación con el héroe de su novela:

El novelista romántico no tenía este problema, pues todo el mundo exterior no era sino conciencia cosificada del yo del héroe, y el héroe se identificaba directa o indirectamente con el escritor.¹⁶³

... porque no hay una única identificación (porque tampoco hay un único héroe), pero sí podemos hablar de una identificación con todos los narradores y los lectores-narratarios que aparecen en esta obra.

5. EL HÉROE BICÉFALO: FELIPE Y MERLÍN.

Diferentes análisis y perspectivas deberían llevar al crítico a albergar dos concepciones igualmente válidas sobre el héroe en MEF. La primera ya la hemos adelantado en el epígrafe anterior: la existencia de un héroe variable, circunstancial, aquel que en cada momento toma el papel de la narración y mantiene la atención de los narratarios, pues el hecho de narrar es en definitiva la aventura "heroica" que el autor presenta en esta novela. La segunda concepción es aquella por la que observamos que, tanto en la estructura de esta novela como en sus relaciones entre personajes, debemos hablar de la existencia de un doble héroe, no sólo como coprotagonismo, sino también como desglosamiento de dos tipologías diferentes: la del héroe que aprende (Felipe) y el héroe que enseña (Merlín), el discípulo y el maestro.

Si atendemos a algunos criterios propuestos por Mieke Bal¹⁶⁴ para la identificación del héroe, obtendríamos que tanto Merlín como Felipe y esos héroes variables (narradores), podrían calificarse como el héroe de la novela MEF. Analicemos uno por uno esos criterios:

- "CALIFICACIÓN: Información externa sobre la apariencia, la psicología, la motivación y el pasado."

Desconocemos con exactitud el sentido preciso del adjetivo "externa", aunque suponemos hace referencia a que esa información no la obtenemos del propio héroe, sino de otros personajes o de algún narrador homodiegético o heterodiegético. En este caso debemos señalar que el retrato de Merlín (el recuerdo que ofrece el paje) incluye datos sobre su apariencia, su psicología y motivación, si bien su pasado parece referirlo más bien el propio mago, aunque vagamente, mencionando de pasada en sus diálogos alguna antigua amistad, un hecho del que fue testigo o algún encargo realizado en tiempos remotos. Sin embargo también encontramos estas características en los visitantes que cuentan sus historias (los héroes narradores), aunque la psicología y la motivación debemos deducirlas de las historias de las que son protagonistas o que les afectan por algún u otro motivo. Por el contrario, su apariencia es retratada con rigor y

su pasado, o bien es relatado por el propio o visitante o bien por el encantador; en cualquier caso, narrado con mayor detenimiento que el del viejo, de forma que, en este sentido, los protagonistas de estas pequeñas historias responden más al calificativo de héroe que el propio personaje cuyo nombre da título a la obra. Por otro lado, la psicología que conocemos mejor y con la que nos identificamos los lectores a medida que avanza la novela, es la de Felipe, si bien es él mismo el que nos describe su personalidad, por lo que no sería una información externa (sino la de un narrador homodieético), por lo que el criterio de la CALIFICACION establecido por Mieke Bal no sería válido.

- “DISTRIBUCIÓN: El héroe aparece con frecuencia en la historia, su presencia se siente en los momentos importantes de la fábula.”

Por este criterio no podríamos hablar de héroes al referirnos al héroe variable, pues estadísticamente su presencia es muy reducida, limitándose además su influencia en el desarrollo de la fábula a las circunstancias concretas de los episodios en los que aparecen. Tanto el amo como el paje aparecen con frecuencia en la historia y su presencia se siente en los momentos importantes de la fábula, aunque dicha presencia sea bien diferente, pues mientras el primero por lo general actúa, el segundo observa o ayuda a petición del primero. Podemos hablar por tanto de protagonismo compartido.

- “INDEPENDENCIA: El héroe puede aparecer solo o tener monólogos.”

MEF es una obra de narradores y narratarios, en la que los monólogos están ausentes. Ni Merlín ni Felipe aparecen en solitario de una forma destacada.

- “FUNCIÓN: Ciertas acciones sólo le competen al héroe: llega a acuerdos, vence a oponentes, desenmascara a traidores, etc.”

Quizá este sea el sentido más tradicional del concepto "héroe", aquel que se utiliza para denominar a un individuo capacitado para vencer con su valía las adversidades, en acciones que le están reservadas y por las que se distingue de los demás. También en un sentido clásico, y considerando la fábula como el recuerdo de un narrador, Merlín responde a estas premisas, deshaciendo cuantos problemas se le presentan y siendo requerido por las más diversas gentes para desempeñar con competencia sobrada la labor de mago, desencantador de hechizos, vengador de diablos, etc. Pero desde otro ángulo (considerando que las memorias del paje no son tales sino una invención), debemos reconocer que la mayor aventura de MEF es la de narrar, la de transformar la información... y dentro de esta aventura, no hay mayor logro que el de inventar una

adolescencia rica y colmada de experiencias junto a un maestro de la talla de Merlín. En este sentido, Felipe es el verdadero héroe de la novela.

- “RELACIONES: Es el que más relaciones mantiene con otros personajes.”

Desde un punto de vista estadístico quizá sea el amo de Miranda el que más relaciones mantiene con otros personajes, aunque no con una gran diferencia sobre el adolescente. Este criterio nos parece el más arbitrario y desacertado de todos (al menos para ser utilizado de forma aislada), ya que lo interesante es la calidad de esas relaciones, cómo afectan, enriquecen o perjudican a cada personaje etc. En nuestro caso es capital señalar que es precisamente la relación entre nuestros dos héroes (paje y amo) la que mejor representa la psicología de ambos, y que su relación con otros personajes está determinada por su status: mientras el acceso de Felipe a la cámara de respeto está limitado, la convivencia con las gentes de la cocina se escapa al interés del amo.

Si a la luz de los criterios arriba señalados el protagonismo parece compartido, otras consideraciones como la de Frye:

En las ficciones literarias la trama consiste en que alguien hace algo. Ese alguien, si se trata de un individuo, es el héroe y ese algo que hace o deja de hacer es lo que puede hacer o podría haber hecho, a nivel de los postulados que acerca de él formulan el autor y la consiguiente expectativa del público.¹⁶⁵

no parecen acertadas para aplicar a todo tipo de novelas, y menos a MEF, aunque sí es interesante la relación entre las acciones y esos postulados a los que se refiere el canadiense (la formulación del autor y la expectativa del público) para analizar la figura del héroe -a veces tan confusa-.

Creemos, no obstante, que es preferible asumir que héroe es el personaje protagonista generalmente, que representa el sistema de valores propuestos intrínsecamente en la novela.¹⁶⁶

El criterio de Villegas plantea también ciertos problemas. Si el paje adolescente encarna algunos de los valores propuestos en la novela (la curiosidad y el ansia de conocimiento, la fidelidad al maestro -tanto como realidad, en el plano RECUERDO, como ideal en el plano INVENCION-, y el gusto por la literatura o las historias), Merlín encarna otros (la sensibilidad hacia los demás, la competencia y el deseo de ayudar al prójimo, y también el gusto por la literatura o las historias). Podemos hablar entonces de coprotagonismo, pues no creemos que algunos de estos valores primen considerablemente sobre los otros y además porque el valor que ambos encarnan (el gusto por la literatura), es precisamente aquel que sustenta, a nuestro entender, la temática o DIANOIA ¹⁶⁷ de la obra.

Del Prado también aventura una posible definición de héroe (aunque no la expresa intencionalmente) o al menos un rasgo que le caracteriza:

- actante único, pero considerado como héroe, es decir, como catalizador de una conciencia colectiva, genera un conflicto que, a pesar de su apariencia, es colectivo (...)¹⁶⁸

Ni Merlín ni Felipe responden a la figura del catalizador de una conciencia colectiva, si bien el primero es una especie de "punto de encuentro" o de afluencia de gentes diversas, pero no un patrón de la conciencia de un grupo determinado.

Para desarrollar la idea del desglosamiento del héroe que apuntábamos al comenzar este epígrafe, debemos recordar de nuevo el "juego" que el narrador nos propone en la primera página y que, hemos definido como la existencia de dos planos posibles a un nivel interpretativo: A) El plano RECUERDO: el narrador recuerda sus años de adolescencia y aprendizaje en Miranda junto a Merlín. B) El plano INVENCIÓN: el narrador inventa una adolescencia, inventa un maestro y un microcosmos que luego pondrá en un pseudo-formato de memorias.

Hasta aquí hemos centrado nuestro análisis en el plano RECUERDO. Veremos ahora el plano INVENCIÓN, en el que radica el desglosamiento del héroe al que nos referimos. Si en el plano RECUERDO Merlín es retratado como un maestro de carne y hueso, en el plano INVENCIÓN el mago aparece como un ideal, como el soporte de unos valores, de ensoñaciones y de una concepción idealizante del mundo: ideal que en realidad corresponde a una ensoñación del YO y que, como invención, corresponde en paternidad a Felipe en primera instancia, y al autor. Merlín es una pauta para desentrañar y comprender la adolescencia. Es un hermoso fantasma que acompaña al niño en su iniciación al mundo de los adultos. Es también la imagen que el niño tiene del adulto perfecto, o del estado al que quiere llegar ("... se hace el hombre completo pasando de un estado imperfecto, embrionario, al estado perfecto de adulto. En una palabra: puede decirse que la existencia humana llega a la plenitud por una serie de ritos de tránsito, de iniciaciones sucesivas."³⁹¹ El amo de Miranda es el consejero y también la encarnación del estado de plenitud al que el adolescente se dirige, pasando por una serie de ritos de iniciación (más evidentes, o más enfatizados por el autor, en dos aventuras concretas: la del amor y la de la narración). El mago funciona como modelo, ya no sólo como imitación, sino como espejo en el que Felipe se busque y pueda contemplarse a sí mismo¹⁶⁹. Recordemos que "amándolos (*a nuestros modelos*) nos parecemos a ellos en nuestro ser mismo"¹⁷⁰ (La cursiva es mía); y que un modelo tanto puede ser una persona concreta conocida por el "imitador", como una idea a priori que

luego pueden encarnar determinadas personas ¹⁷¹. De hecho este personaje funciona como modelo en ambos sentidos: como persona concreta y real en el plano RECUERDO y como idea a priori en el plano INVENCION. Max Scheler apunta que los héroes (y los santos y genios) de nuestra Historia son en realidad una síntesis de estos dos postulados: "Los grandes hombres empíricamente dados en la historia a menudo son figuras mixtas; es decir, acogemos a los hombres empíricos relacionándolos ya con estas ideas, los analizamos de acuerdo a ellas, los medimos según estas ideas." (...) "En todo modelo existe una fase empírica y una fase apriorística, un ser y un deber-ser, un elemento real y otro estimativo".³⁹²

Tanto Merlín como Felipe responden a un esfuerzo por mostrarnos dos planos en los que se insertan los dos tipos de héroe. El paje está en un plano más cercano al lector, en un plano, si queremos, más humano, pues su psicología como adolescente nos resulta más familiar que la competencia sobrenatural de su amo. El adolescente podría representar mejor el papel del héroe en el sentido al que hace referencia Ángeles Encinar al hablarnos del héroe tradicional y su relación con el lector:

Otro síntoma revelador de la retirada de los héroes de la novela es la ausencia de suspense. Es frecuente en las ficciones de tipo tradicional preocuparse por la suerte que van a correr los personajes inmersos en situaciones conflictivas, o tratar de adivinar los sucesos que enfrentarán los protagonistas, todo ello motivado en gran parte por la identificación del lector con el héroe ficticio.¹⁷²

Esta identificación no viene dada por el hecho de que Felipe sea el narrador, sino, como hemos señalado, porque sus inquietudes y observaciones encajan mejor con la realidad del lector. Y sin embargo, a veces el mago nos resulta tremendamente cercano, porque su paje lo recuerda/inventa como un héroe humanizado. Si su sabiduría y competencia sobrenatural las entendemos como pertenecientes a un plano idealizado, su sensibilidad y su competencia limitada -en algunos aspectos- le acercan a una idealización más verosímil. Creemos que ambos héroes cumplen en ocasiones funciones temáticas y en ocasiones funciones ficcionales ¹⁷³. Felipe destaca más como héroe temático (representa el aprendizaje, la curiosidad ante la vida, la admiración ante el modelo y el amor por las historias) pero también cumple su función como héroe ficcional (en *A Trabe de Ouro*, como narrador de historias y como ayudante del mago en algunos episodios). Éste, por el contrario, representa más bien al héroe ficcional, pues la mayoría de las aventuras concluyen por intervención suya, y su competencia es decisiva en el desarrollo de las

mismas; pero el autor también se sirve de él para introducir contenidos "temáticos": la sensibilidad, la actitud como maestro-padre...

Analicemos a continuación a ambos héroes por separado.

Merlín, "fillo de solte ira e de nació n allea" (p. 17) tiene un origen difuso en el plano RECUERDO, ya que los datos que nos facilita el narrador son escasos. Su relación con Miranda o el por qué de su traslado desde su nación de origen, parecen no tener importancia (sí la tienen en la traducción de la obra al castellano, en la que el retrato del personaje se complementa con nuevos datos). El origen del maestro en el plano INVENCION puede entenderse como la conjugación del personaje literario (artúrico) y la figura del Maestro. Con estos dos ingredientes inventa el paje a su amo, que también desempeña la figura del padre:

Lo sepa o no, y sin importar cuál sea su posición en sociedad, el padre es el sacerdote iniciador a través del cual el adolescente entra en un mundo más amplio.¹⁷⁴

Fernando Savater distingue entre la figura paterna positiva y la negativa. Merlín es el padre positivo:

La figura paterna, vista por el lado positivo, encarna la fuerza cordial y la experiencia, el consejo oportuno y el viejo luchador que vuelve al combate para echar una mano al joven héroe (es decir, el viejo no celoso, que acepta y favorece su sustitución por el heredero y hasta le regala de buen grado sus armas)...¹⁷⁵

En el mundo caballeresco la entrega de las armas era un rito de las ceremonias de ordenación o un símbolo de la llegada de la mayoría de edad ("Tácito, en su *Germania*, describe cómo, entre los germanos, la entrega de armas marcaba la llegada de un joven a la mayoría de edad.")¹⁷⁶. En MEF también encontramos este motivo en *O viaxe a Pacios*: en la aventura de la narración el maestro favorece la fabulación del adolescente frente a la audiencia y éste parece recoger la batuta para convertirse en narrador en la Segunda Parte de la obra. Debemos considerar, sin embargo, que esta simbólica entrega de armas tan sólo tiene lugar en el plano RECUERDO, ya que en el plano INVENCION, el maestro tan sólo sería una idea, un sustento o equipaje innecesario una vez franqueada la barrera de la adolescencia; barrera que parece coincidir estructuralmente con la división entre las partes Primera y Segunda.

Por otro lado, el héroe inventado tiene una clara relación con la sociedad (una sociedad también inventada y compuesta por variados personajes: los visitantes). El encantador de Miranda no es el héroe ensimismado:

Por otra parte, como casi todos nosotros, el individuo puede inventar una falsa y finalmente injustificada imagen de sí mismo como un fenómeno excepcional en el mundo, no culpable como los otros, sino justificado de sus inevitables pecados porque representa el bien.¹⁷⁷

ni el héroe enfrentado con la sociedad o el que renuncia a entregarle a ésta el elixir. Es más bien todo lo contrario: un héroe preocupado por atender a los que necesitan su ayuda y por aplicar sus conocimientos en la búsqueda del bienestar de los demás; un héroe respetuoso y amigable, tierno y sensible, comprensivo e inteligente, que reconoce sus limitaciones cuando éstas se presentan, aunque intenta paliarlas con imaginación y voluntad (por lo que podemos afirmar que no se da por vencido). La cámara de respeto, lejos de ser la imagen de la "guarida" del héroe que se aísla de la sociedad para desarrollar sus conocimientos, no es más que la otra imagen del respeto hacia sus visitantes, en cuanto éstos tienen derecho a que sus problemas sean atendidos con discreción.

Si Merlín es el héroe consagrado, el maestro necesitado por la sociedad, el hábil consejero experimentado en la vida; Felipe es, por oposición, el héroe que se hace, el héroe que se inicia en la aventura de la madurez y debe enfrentarse a las contradicciones de la vida, al tiempo que descubre sus excelencias. Esta es la imagen que corresponde al personaje que conocemos, es decir, al del plano RECUERDO, pues no sólo recuerda Felipe a su amor, sino también a sí mismo. Todavía no hemos analizado al Felipe anciano que escribe (o inventa) su adolescencia: un hombre nostálgico que, al igual que el mago, se ha realizado, pero como narrador, y en cierto modo también es necesitado por la gente... un narrador que se acerca bastante al autor de la obra. Pero analicemos ahora algunos aspectos de este personaje. En el siguiente apartado estudiaremos la figura del narrador anciano que recuerda/inventa.

En MEF, tanto la aventura de la narración como la aventura del amor, presentan el motivo de la llamada a la aventura o "despertar del yo":

La llamada del mensajero puede ser para la vida, como en el presente ejemplo, o como en un momento posterior de la biografía, para la muerte. La llamada podría significar una alta empresa histórica. O podría marcar el alba de una iluminación religiosa. Como lo han entendido los místicos marca lo que puede llamarse "el despertar del yo".¹⁷⁸

En el primer caso, el origen de la llamada debe atribuirse tanto a la figura de Merlín (siempre como la presenta el narrador en el plano RECUERDO), como a los visitantes

que narran sus historias. La llamada del amor es una consecuencia lógica de la edad del paje y las diferentes presencias femeninas en Miranda. Ambas llamadas funcionan precisamente como "despertar del yo", como activación de una curiosidad y unas aptitudes innatas en nuestro joven héroe.

En *O viaxe a Pacios* encontramos un débil eco de las ceremonias de investidura por las que una persona privada dejaba de serlo para convertirse en una persona pública¹⁷⁹ cuando Felipe inventa las historias de las bolas de nieve para los asistentes. Insistimos en la importancia de este episodio. En él, el adolescente parece despedirse de su maestro, que es precisamente el que le lleva fuera de Miranda.

Las pruebas que verifican la aventura del narrador junto a Merlín¹⁸⁰ no son otras que las historias que luego podrá contar.

El origen del paje es todavía más incierto que el de su amo. Tan sólo sabemos que llega a Miranda con nueve años y el sombrero en la mano. ¿Huérfano? ¿Obligado a buscar trabajo a tan corta edad por el hambre y la pobreza? Quizá sean interrogantes propios de la interpretación de una obra más realista que la que estamos analizando (y que sólo nos servirían para analizar el plano RECUERDO). De cualquier forma, el autor construye a su héroe adolescente con escasas referencias, pero no por ello sin conseguir que nos resulte cercano y verosímil.

Si atendemos a la obra del gallego en su conjunto, podríamos considerar al paje como el héroe de la obra (en detrimento de Merlín), pues encarna el valor supremo de los héroes cunqueirianos: él es el soñador de MEF. En este sentido, éste podría ser un nuevo criterio (aunque, como los demás, válido para cada caso concreto) para determinar quién es el héroe en el conjunto de la obra de un autor, si es que hay cierta coherencia entre todos sus héroes. En el caso de Cunqueiro sí la hay: todos ellos son soñadores, todos albergan un sueño.

6. MERLÍN E FAMILIA: LA NOSTALGIA DEL PARAISO PERDIDO.

Para tener una visión completa del narrador coprotagonista es preciso conocer las motivaciones de su gran aventura (la vida o la forma de entenderla, interpretarla o afrontarla) y el sentido de su cosmovisión, cuya cristalización es precisamente la de la escritura de unas memorias inventadas. Cabe ahora preguntarse cómo es ese Felipe anciano que decide escribir esas memorias y por qué las escribe. Tenemos muy pocos datos para perfilar al anciano que contempla la vida y ya no espera grandes cosas de

ella, sino tan sólo obtener el placer que le brinda el recuerdo. Quizá un retrato más generoso lo encontramos en *El caballero, la muerte y el diablo*, ya que en MEF este retrato del anciano tan sólo ocupa un par de páginas (la primera y la última, escritas en cursiva) y algún párrafo de la Segunda Parte. No es además un retrato directo (una descripción de la vida del personaje en sus últimos días) sino más bien una declaración de intenciones, un reflejo de su estado de ánimo y postura ante la vida que, en última instancia, motiva la creación de las memorias: no es tan sólo una motivación literaria o el desarrollo de una actividad que le proporcione placer (podría contar otras historias en las que no tuviese ningún protagonismo), sino la expresión de una gran nostalgia de la juventud, nostalgia que le llevará a inventar a Merlín, a inventar Miranda y en definitiva una etapa dichosa y plena, como así la entiende el barquero Felipe de Amancia en *El caballero, la muerte y el diablo*:

Pienso yo que hallándose uno lejos de su tierra, la mayor nostalgia que haya será la de los días de infancia y mocedad, por ser, generalmente, eras alegres, en las que el alma vive sin cuidado. (FAMPA 17)

La desaparición de Merlín en la Segunda Parte responde al deseo de Felipe de recordar-inventar una etapa de madurez, de autosuficiencia en el libre ejercicio de la narración y la imaginación; y su figura aparecerá como nostalgia de esa juventud inventada para la Primera Parte. El paje vive ahora en Termar y, al contarnos la historia *O galo português*, imagina a su antiguo amo resolviendo el caso ("Moito lle houbera gustado ao meu don Merlín atoparse por mestre neste caso", p. 159). Podríamos interpretar esta cita sustituyéndola por otras oraciones como "Mucho ME hubiese gustado ver a Merlín resolviendo este caso", que en realidad responde a este otro enunciado: "Mucho ME hubiese gustado que Merlín existiese y que pudiese resolver casos como este". La anterior oración se correspondería con el plano RECUERDO (transformado en AÑORANZA en la Segunda Parte, pues Merlín está ausente); mientras esta última correspondería al plano INVENCION.

La nostalgia de la juventud como Paraíso Perdido (circunstancia que han señalado muchos críticos sobre la obra de Cunqueiro) en la oración del nostálgico narrador, funciona al tiempo como el motivo de la fidelidad del héroe a su origen:

El héroe nunca olvida quién es, para así poder, finalmente, llegar a serlo; en todo heroísmo hay una fidelidad a la memoria del propio origen, que es de donde viene la fuerza y la determinación. Recordar el origen suele equivaler a no olvidar por qué salió uno de casa...181

Felipe no se olvida de su amo ni de Miranda e imagina a su maestro resolviendo el caso del gallo portugués. Esta sería una interpretación casi literal, pero la nuestra debe ir más allá: el narrador no quiere olvidarse de su juventud, de sus ensoñaciones e idealizaciones, y por ello es incapaz de relatar la muerte del mago, que en definitiva es parte de sí mismo. Felipe anciano parece no querer deshacerse del lastre de la nostalgia, y por ello no es capaz de renunciar al ideal que su maestro representa. La época dorada que éste simboliza nunca morirán en la mente del narrador: "MERLÍN.- O meu señor amo e mestre, que non digo que na gloria esté, porque non teño noticia de que morrese." (p. 181). En la conquista de la madurez, Felipe se revela incapaz de aniquilar al dragón, Merlín, su propia creación ("... en realidade, el matador y el dragón, el sacrificador y su víctima, son solamente una mente detrás de bambalinas..."¹⁸². Quizá no podamos hablar entonces de un hombre completo y realizado, pues su nostalgia le impediría aceptar las nuevas etapas de la vida y desprenderse (como lo hace una serpiente) de aquellas otras pieles que se han quedado atrás. Más bien hallaremos a un hombre resignado ante la pérdida del tiempo gozado en la juventud. Todos los héroes cunqueirianos "padecen" la misma nostalgia.

En el episodio *Aquel camiño era un vello mendiño*, Felipe advierte dos maneras de afrontar la vida, el camino: "Séntase ún a colleitar beira do camiño, ou viaxa por il." (p. 133). El camino es viejo y polvoriento y, sin embargo, a veces alguna novedad, alguna imaginación, traen de nuevo el dulce sabor de la juventud ("... cada pasaxeiro que o pise o renova, e suscita na rota e poeirenta vía a mocidade primeira." pp. 133-4). Ya al final de la novela, el narrador descubre la intencionalidad de su invención o mentira: exaltar el valor de la juventud perdida, simbolizada en Miranda ("Tamén o conto pra que se vexa en qué festas pasábamos os invernos en Miranda..." p. 165.). La mentira se traduce entonces en deseo: "¡Ogallá volveran tempos idos!" (p. 165). Pero el paso del tiempo es inexorable, cubre poco a poco, como una lenta nevada, la vida, los pensamientos y los alegres días de la mocedad, aunque de vez en cuando los recuerdos afloran como el sol que derrite la nieve: "Pero, por veces, brinca o solciño raiolán, dunha lembranza de xuventú, e nalgún lugar derrete a neve, i é como si na soedade do mundo un pasaxeiro descoñecido alcendese unha pequena fogueira, e ti vas e por unha hora arrequéntaste a ela... ¡Memorias, memorias, memorias!" (p. 168).

7. LA FIGURA DE MERLÍN EN OTROS TEXTOS DEL AUTOR.

Sería muy extenso analizar la intertextualidad interna del autor en relación al este personaje. Cunqueiro menciona al viejo mago en muy diversos textos (*Merlín misionero* - VIR 116-, *Los países del señor Merlín* - VIR 229-, *Merlín en Camarthen* -VIR 289-...), tratando en ocasiones temas diferentes a los que desarrolla en MEF, y en otras utilizando el recurso que nosotros hemos calificado como “variación de un mismo tema”. En *Los países del señor Merlín*, por ejemplo, se hace referencia a las sobrinas del deán de Truro (VIR 231), ante cuya visita Felipe se encontrará muy excitado (MEF 47), y que aparecerán de nuevo en *Última parte de Rabelais* (VIR 288), otro texto periodístico aunque sin relación alguna sobre la figura de Merlín.

Sin embargo hemos seleccionado otros dos textos en los que la relación es más cercana con MEF. Por un lado *El sueño de la noche de San Juan* (EPG 258), en el que se trata la relación de Merlín con el narrador (una suerte de alter ego de Felipe), tratado como aprendiz. Se tratan dos temas importantes: el interés del maestro por la educación de su aprendiz y el enamoramiento de éste, su curiosidad y fascinación ante la belleza femenina. Existe un evidente paralelismo entre los personajes de este texto y sus motivaciones y los de MEF. Carlota parece representar el amor real y verdadero, equivalente quizá al de Manolita de Calros en MEF, frente al amor soñado e inalcanzable de la doncella (que podría equivaler a la sirena griega de MEF). La sentencia de Merlín ("Y tú, amigo, no sueñes con doncellas de lejanos reinos a buscar un signo a una fuente la noche de San Juan" p. 260) recuerda inevitablemente al consejo que recibe Felipe en el episodio de la sirena de MEF. Y, por último, también aparecerá la frustración amorosa y el llanto del narrador por la ausencia de la amada (p. 260).

El caballero, la muerte y el diablo (en FAMP) es un texto más extenso en el que las concomitancias con MEF son muy significativas, tanto en los temas tratados como en algunos motivos y circunstancias concretas de los personajes:

- 1.- El personaje de Felipe de América es sin duda nuestro Felipe de MEF: cuenta historias, es melancólico y fantasioso ("tenido por novelero") y es barquero en Pacios. Su curiosidad es la de conocer las historias de los viajeros que cruzan en su barca.
- 2.- Se repite el juego que el narrador de MEF propone al lector: el plano RECUERDO y el plano INVENCIÓN (en este caso sueños) se pasean por la mente del narrador antes de comenzar su historia. ("Entonces el desconocido, mirando delante de él sin ver, mirando quizás a sus sueños, quizás a sus recuerdos, comenzó la historia." FAMP, p. 13) ("Parece como si mi viaje, mi encargo y mis aventuras fuesen hijos de mi imaginación y no hechos verdaderos..." FAMP, p 17)

3.-

Cuando llega el invierno, en la cocina de mi caballero, en un escaño cabe el fuego, cuento historias tales que ningún otro de mi país puede contar. Esto me hace gracioso a los ojos de las mujeres. FAMPA 15.

En este fragmento están presentes las características que apuntábamos en nuestro epígrafe "El héroe y la información": la importancia del que cuenta historias como héroe circunstancial (el héroe narrador), ante una audiencia preferiblemente femenina. Recordemos a Felipe contando historias en la cocina para enamorar a Manoelina.

4.- La nostalgia de la mocedad, como tiempo de alegría y despreocupación, señalada en "La nostalgia del Paraíso perdido".

5.- Madanela se enamora del pasajero, como le sucedía a Marcelina con los visitantes en MEF.

6.- "... sino porque siempre fui gustoso de la alta sociedad." (FAMPA 38) Ese gusto por la alta sociedad puede corresponderse con la fascinación de Felipe por el status de los viajeros que acuden a Miranda, que evidencia en las descripciones de sus vestimentas y ornamentos distintivos de su posición.

NOTAS

1.-Tengamos en cuenta que a Cunqueiro le fascina el mundo artúrico: "Para los fieles artúricos, entre los que me cuento, son siempre noticias urgentes las que vienen de Bretaña, de Gaula y de Avalon." (VIR, p. 227)

2.- A dizer verdade, Cunqueiro tomou deles o continente, a anécdota e o poder de fascinação que, com o pertencentes a personaxes lendarios e míticos, posuían os seus nomes propios e encheunos de contido en grao e calidade variable. É dicir, tomou uns personaxes que nas lendas non poden ser máis que planos e paradigmáticos, porque están investidos de esquemas fixados e inamovibles, e habilitounos para servírenlle de criaturas postas a andar na vida da ficción, á vez que aproveitou deles as resonancias culturais, ambientais, esotéricas, etc. que os seus nomes podían evocar no lector; recurso este que lle proporcionou, a un mesmo tempo, a posibilidade do xogo intertextual e referentes suficientemente difuminados como para poder moverse libremente no espacio e mais no tempo, sen disciplinas nin rigores históricos, dúas cousas caras que demostrou abondoso de desapego... (TARRÍO VARELA, op. cit, pp 123-4)

3.- Seguimos aquí la terminología de BOURNEUF- OUELLET, op. cit., p. 148.

4.- Polo común, os obxectos que Cunqueiro gustaba de coidar máis son os que teñen unha dimensión ornamental ou evocadora de ámbitos míticos, de connotacións estéticas, fantásticas, lúdicas ou históricas e "antigas". (TARRÍO VARELA, op. cit, p. 96).

Tarrío Varela analiza cómo Cunqueiro, a través de las descripciones de vestimentas, objetos, sabores, olores, etc. hace una diferenciación entre lo mítico y lo pragmático (en el sentido de real y cotidiano). Mientras el mundo mítico presenta colores vivos, olores

agradables y exóticos, el pragmático está representado de forma parca o con una monocromía que se corresponde con la representación de los tiempos en los que "la sociedad vivía en blanco e negro" (Tarrío Varela, op cit., p. 83)

5.-Aurora Marco hace un pequeño análisis de MEF a la luz de la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp en la revista AGÄLIA , nº 25 (p. 38). Nos habla de héroes, de viajes, de objetos mágicos, pero haciendo referencia a pequeños episodios y no considerando a Merlín o a Felipe como héroes-protagonistas de la obra. El análisis de M^a Rosario Soto Arias en el Congreso Álvaro Cunqueiro (pp. 429- 439) llega a similares conclusiones.

6.- A. M. Spitzmesser, en el monográfico de A NOSA TERRA dedicado al mindoniense, afirma (en la p. 62) que Felipe no tiene un rito de aprendizaje, y que su adolescencia no cristaliza en una madurez creadora, y que por tanto no se realiza como persona. No estamos de acuerdo con esta afirmación: Felipe tiene que aprender qué es el amor y se realiza a través de la literatura o las historias.

7.- En otras ocasiones, esa información puede tratarse de un objeto que el héroe utiliza en su provecho para mantener una distancia frente a los otros personajes o para conseguir determinadas reacciones en la gente. Un claro ejemplo lo encontramos en el segundo prólogo de EAC (pp 25- 33) en el que la utilización de un sombrero verde convierte a un héroe anónimo (aunque conocido precisamente por su adorno como "el hombre del sombrero verde") en todo un conquistador. El motivo está perfectamente e irónicamente tratado por el autor en la p. 28, de la que extraemos un pequeño fragmento:

Hay damas en la ciudad que mandan espías por ver si salgo con el sombrero verde, y entonces ellas salen también a la calle, haciéndose las encontradizas, para que yo salude. (EAC 28)

Para González Millán la jerarquía social del espacio de Miranda se corresponde con la jerarquía de las voces narrativas:

A xerarquización das voces narrativas traduce directamente a xerarquización social, cunha cúspide que está ocupada por un Merlín en posesión da palabra máxica, a fórmula capaz de descodificar os misterios que chegan a Miranda. (G. Millán, op. cit., p. 28)

Nosotros manejamos una concepción más amplia, en la que la posesión de la información o de un objeto que pueda focalizar el interés de la audiencia determina esa jerarquía social, que, por otro lado, es ambulatoria, dependiendo de quién intervenga en cada episodio, de forma que en momentos determinados, también Felipe puede ocupar la cúspide de esa pirámide social.

LAS MOCEDADES DE ULISES: EL APRENDIZAJE Y EL REGRESO

1.- EL HÉROE EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO.

El problema que se plantea en esta novela al intentar esclarecer una posible relación del héroe con su espacio o con un tiempo histórico determinado, es en definitiva el mismo que en MEF, aunque con una serie de matizaciones. El lector se encontrará ante un tejido en el que cualquier cristalización espacio-tiempo, es decir, cualquier coordenada caprichosa, puede tener lugar, aunque el mundo creado (el "hábitat básico" sg. Torrón) es más concreto, con referencias reagrupadas en torno a un eje más o menos palpable: la Grecia clásica ³⁹³. Y sin embargo, a pesar de la gran libertad de la que hace gala el autor para ubicar a sus personajes en coordenadas muy distantes, el espacio de nuestro héroe Ulises se concreta en dos ámbitos con un contenido simbólico: la tierra natal (Ítaca) y el espacio de la aventura (Las islas, el mar). Analizaremos más adelante Ítaca desde dos perspectivas diferentes: su parentesco con la Ítaca de Homero, y su contenido simbólico. En LMU Ítaca no es únicamente un referente mítico sino también una geografía concreta, un paisaje y unas gentes que poblarán la morada de Ulises, y en la que podríamos establecer una subdivisión bien delimitada: el mar y el campo. No es esta una subdivisión que afecte, en la sociedad de nuestro héroe, tan sólo a la distribución del trabajo, sino que también delimita una serie de concepciones y actitudes ante la vida de sus habitantes. De cualquier forma, como espacio geográfico concreto, y como isla, presenta unos accidentes y peculiaridades: la constante presencia del mar y del monte Panerón, que preside las vidas de los insulares.

En el *Índice Onomástico*, al hablarnos de los Basileos de Constantinopla, el autor recuerda que: "Se citan muchas veces en el texto, pues la isla y el mar de Ulises caen dentro de los límites de su Imperio." (LMU 279). Este es quizá el único dato que podamos manejar para circunscribir la Ítaca de LMU en un marco geográfico real: Constantinopla. Y sin embargo, la función que cumple el Imperio no es tanto la de situarnos geográficamente, sino la de responder a una particularidad que ya encontrábamos en MEF: si en la anterior obra del mindoniense el espacio de Merlín -un espacio un tanto nebuloso, pero indudablemente lucense, y por extensión, galaico- tenía como punto de referencia la ciudad de Lugo, como centro jurídico y población a la que acudir para desarrollar actividades que no podrían llevarse a cabo en el retiro de Miranda; en LMU Constantinopla cumple ese papel. Este paralelismo puede servirnos para establecer una relación del héroe con su espacio. En ambos casos Cunqueiro sitúa a su héroe (en MEF a su "doble héroe") en un marco natural, separado de las grandes

ciudades o metrópolis, y en el que el contacto con la naturaleza es capital. Sería aventurado afirmar que existe en este punto una influencia del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara, y que Cunqueiro pretende mostrarnos la dicotomía Corte/aldea a través de las parejas Lugo/Miranda y Constantinopla/Ítaca, pues no existe una verdadera confrontación (al estilo de la psicomaquia medieval o del propio Guevara), ni una apología de los segundos términos de las parejas en demérito de los primeros; pero sí debemos constatar, como se verá más adelante, una estrecha relación de amor del héroe con el pequeño espacio del que es natural, y que responde al prototipo de la aldea y no al de la corte.

Por otro lado, la presencia de Galicia, aunque más tenue que en MEF, sí puede observarse en la combinación del campo y el mar, de los labradores, carboneros, boyeros y marinos; combinación que conforma la realidad gallega, aunque la actividad de los marineros que refleja Cunqueiro sea la del comercio, más acorde con el mundo greco-latino, y no la pesca, como ocurre en Galicia. En algunas ocasiones será el propio narrador quien introduzca elementos que recuerden a esta región.

2.- LOS PROGENITORES.

Nuestro Ulises es sin duda, a diferencia de Felipe o Merlín, un héroe ubicado en una realidad familiar y social determinada, narrada con gran detalle en algunos aspectos y velada en otros. El lector puede apreciar una serie de relaciones, costumbres y sistema de valores que conforman una idea más que palpable de la familia del héroe y por extensión de la sociedad a la que pertenece. Analicemos por separado a sus progenitores.

El linaje al que pertenece el héroe por línea paterna lo conocemos por el discurso que el propio Laertes pronuncia en el bautizo del recién nacido, y cuya autoría se debe sin embargo al tabernero Políades, personaje que acusa un elevado tono romántico y una desmedida pasión por la mitología. El origen de la estirpe se remonta a Hipobotes, que descende de navegantes y arriba a Ítaca con una yegua, animal nunca visto en la isla y que provoca el recelo de sus habitantes (p. 26), motivo que evoca la llegada de los españoles al continente americano. El anciano Hipobotes, tachado de centauro, tendrá que ayuntarse con la yegua, teniendo descendencia equina y humana. El primer fruto de esa unión, será Okímoros, que "murió de fendiendo la bahía patria contra los normandos" (p. 27). (Episodio que alude directamente a Galicia y la temática histórica

tratada en SG). Finalmente Hipobotes será aceptado y aumentará su descendencia, que se dedicará a ocupaciones de tierra firme, pastores y carboneros (p. 28). La madre de Laertes es hilandera. Veremos cómo Ulises devuelve a su linaje la condición de navegantes, circunstancia que no parece incommodar a su padre: "Si el hombre que lleva el primogénito laértida lo conduce al mar que antaño tanto amamos, no será yo quien rechace en el patio de mi casa el timón y el remo. Amén". (pp. 28-9)

El carácter fantástico de la historia del linaje laértida es criticado por Políades, tan sólo parece excesivo al cura, que desaprueba el origen mitológico de la estirpe. "- No eran de citar los dioses antiguos, Laertes, ni la fábula caballar de tu abuelo Hipobotes. Sois ilustres, pero no tanto." (p. 29) Más adelante analizaremos las creencias religiosas de Laertes. Por ahora tan sólo queremos resaltar que, fábulas aparte, la familia en la que nace el protagonista es ilustre entre los habitantes de la isla y acomodada, aunque no por ello extraña al ámbito rural al que pertenece:

... ya que las costumbres y descripción de Laertes más bien responden a la de cualquier aldeano gallego actual que a las de un rey. 183

Veamos cómo presenta Alción al joven héroe en una posada:

-Me llamo Alción, y acompaño al joven Ulises, hijo de Laertes, de los príncipes de Ítaca.

-¿Están registrados en Bizancio?

-No, pero son antiguos y aceptados señores. (LMU 125)

El hecho de ser presentado como príncipe responde a un juego establecido por el autor en toda la obra, partiendo de una serie de aspectos que relacionan al joven protagonista con aquel pintado por Homero, sirviéndose para ello de algunos personajes, en concreto del tabernero Poliades. El narrador crea un clima de confusión o desconcierto en torno a la función de la monarquía en la obra. La identidad de los laértidas tanto se presenta como un juego evidente (ya como ensoñación de la identidad monárquica, ya como tema sobre el que se desvía el discurso y se extienden en argumentos los personajes) como se afirma de forma sorprendente. Por ejemplo, en la taberna de Poliades, los pastores y atuneros que quieren ser convidados a vino con motivo del bautizo, exigen al padre: "-¡Laertes, vienes de reyes!" (p. 42). En algunos momentos de la obra la monarquía, más que un hecho, se convierte en una concepción de la vida, en un símbolo de la riqueza espiritual, que puede ser la de haber tenido un hijo:

"Laertes - se decía el varón a sí mismo-, eres rey. De verdad eres rey, y el primer hombre que haya tenido un hijo." No pudo evitar el decírselo a sí mismo en voz alta.

-¡Si fueras rey- clamaba el ciego-, pondrías tu saliva en mis ojos y vería desde aquí las golondrinas... (LMU 42)

Otros personajes, como el viejo cantor ciego, exigen a la monarquía los atributos de los antiguos dioses ("¡Triste cosa es que no haya reyes antiguos!", p. 42). Si el ciego de la taberna exige nada más y nada menos que la virtud de obrar milagros a un monarca, debido a una concepción mítica de la monarquía (y justificada como reacción ante la adversidad de su discapacidad), Jasón nos presentará más adelante el sentido de la monarquía como estado espiritual, como convencimiento propio, encarnado en la figura de su madre, que lo despertaba diciendo: "-¡Arriba, rey de los cardadores!" "- Hay muchas maneras de casas reales en los corazones de las madres, príncipe mío." (p. 57). Jasón llama príncipe a Ulises, igual que Laertes se sentía príncipe de los boyeros (p. 10) o rey al haber tenido un hijo. Pero la visión más romántica y acertada (en el sentido en que concuerda con los valores propuestos en la novela) de la monarquía es la de Poliades. Para el tabernero, la libertad es el principal atributo del monarca:

Mi padre decía que un rey es un lujo, pero un hombre más libre que los demás en un pueblo no es ningún lujo. Te acercas a él en la plaza y le pides consejo. El rey tiene la palabra libre. Me dice: Poliades, robas en el peso. (LMU 44)

Quizá esa mayor libertad, si es que la tuviese, le correspondería al padre del héroe por su riqueza material y no por su linaje. El autor utiliza la anécdota para mostrarnos a Laertes jugando a ser rey y siendo respondido por Poliades en lo tocante a sus finanzas, teniendo que reconocer ante el supuesto monarca que efectivamente robaba en el peso. Terminado el juego, el narrador incide en el respeto y admiración que el tabernero siente por los laértidas ("... y en lo profundo del corazón comprendió que amaba la majestad de los laértidas..." p. 47), pues para él representan esa concepción romántica de la monarquía y, como veremos, proyecta para Ulises el futuro de un verdadero rey.

Al igual que su antepasado Hipobotes, Laertes gasta barba, es solemne (p. 18) y presenta ojos claros y verdes y un rostro bello y viril (p. 20). Dirá de él Jasón: "Tenía la voz redonda y noble como un anillo de oro." (p. 60)

Por otro lado, la religiosidad del progenitor es el paradigma de la pintura social que hace el autor, en la que se conjugan las creencias paganas (los dioses de la Antigüedad) y el cristianismo, siendo éste, al parecer, el que marca la pauta de las convenciones sociales de Ítaca. Por un lado habla del primogénito refiriéndose a los dioses ("¡Que los

dioses te den sueños que te hagan sonreír durmiendo!" (p. 51) (Será Ulises, como desea el padre, un gran soñador) Pero, por otro, bautiza al hijo siguiendo el ritual de la tradición cristiana; tradición que encarna la madre (1), y que Laertes respeta, aunque no frecuenta la Iglesia ("Nunca te he visto por aquí..." p. 29, le dirá el cura). También parece ser muy devoto o practicante ("¿Sabes, Laertes, qué es rezar?" p. 30).

También comprobaremos su hospitalidad y generosidad con sus cuñados en el bautizo (p. 35), y también con los pastores y atuneros que demandan una invitación en la taberna (p. 42). Es una virtud importante, aunque se refleja únicamente en estos dos momentos de la obra, por dos razones: porque es uno de los aspectos que más "obsesivamente" recalca Homero en *La Odisea*, y porque es una virtud que heredará nuestro héroe, y que responde a un postulado ético defendido por el autor: la obligación de los más afortunados o poderosos de ser generosos con los necesitados. Como hemos señalado, la familia del héroe es adinerada y tiene propiedades. El piloto Alción así se lo recordará (y también a los lectores): "Ya sabes, laértida, que no vengo de los más ricos de Ítaca. Nunca tuvimos bueyes propios." (p. 152)

Laertes sí tiene bueyes propios (p. 10) y es también un buen carbonero. A pesar de tener criados, sube al monte para trabajar él mismo con el carbón, y está integrado en una estructura social en la que es evidente la distribución del trabajo en función del sexo:

El pasado otoño injerté almendros y fui arar con mis bueyes la tierra cereal. Euriclea cernía harina, amasaba pan, y tejía. Subí al monte a carbonear y ella quedaba vareando lana para un pequeño colchón. (LMU 12)

En la isla la tranquilidad y el manso paso del tiempo presiden la sucesión de las generaciones ("Recobró el habla el tabernero Poliades, hijo del tabernero Poliades, nieto del tabernero Poliades..." p. 17). También la línea sucesoria se corresponde con una paralela herencia del oficio, regla que romperá Ulises, aunque sin impedimento paterno.

El cumplimiento de su oficio une al progenitor a la tierra que pisa, a la que ama con sinceridad y en la que reconoce el esfuerzo de los hombres por haberla convertido en una tierra provechosa y habitable (p. 12) Ese amor a la tierra entronca con otra de las constantes en el sentido de la obra y en el protagonista: la tierra de uno es la más importante, la más grande y la que se lleva en el corazón, y no importa lo minúscula, humilde o desconocida que sea a los ojos del que la siente como suya ("Claro que Ítaca es pequeña, vista desde un gran navío o desde un rápido avión, pero medida con el paso de mis bueyes es un gran reino." p. 13). A partir de este aspecto, ya puede desarrollar Cunqueiro el tema de la nostalgia sobre un asentado punto de partida, que ya veíamos

en SG. Gonzalo, peregrino a Jerusalén, está sin embargo aferrado a su humilde Mondoñedo. (La cita de la p. 13, en boca de Laertes, recuerda a aquella otra conversación en la que San Gonzalo defiende su diócesis ante el obispo Peláez (SG 154).

El linaje de los laértidas está muy mermando (p. 19), por lo que el nacimiento del primogénito es para su padre una buena nueva doblemente, y así lo manifiesta a Jasón cuando éste le anuncia el parto de un varón (p. 11), un hijo que le colmará de alegría y que dará sentido a su vida y una nueva dimensión a su existencia. Ulises no sólo será Ulises, sino el hijo de Laertes ("... le haremos al niño una pulsera para el brazo izquierdo con letras formadas que digan: soy hijo de Laertes.", p. 11).

Éste interpreta la llegada del hijo a través de una metáfora (p. 13): el nacimiento como la llegada de un príncipe extranjero por la noche a la ciudad, entrando por la puerta, la madre, llamada Euriclea. (Esta interpretación concuerda en cierta medida con aquella a la que hace referencia A. M. Spitzmesser, siguiendo a Lacan y a Green, para explicar la llegada de Orestes vengador a través del mito de Edipo: el regreso a la ciudad simboliza la penetración sexual de la madre por parte del héroe.¹⁸⁴ En la interpretación de Laertes, la imagen del sexo de la madre representa la de las puertas de la ciudad.)

Si buscamos el adjetivo que emplea Cunqueiro para referirse a la llegada del hijo ("nocturno") en el DRAE, encontramos dos acepciones que pueden aportarnos diferentes interpretaciones: 1.- Adj. Perteneciente a la noche, o que se hace en ella. 2.- Fig. p. us. Que anda siempre solo, melancólico y triste.

Podríamos interpretar la metáfora utilizada por el padre teniendo por válida la primera acepción. La noche podría representar la oscuridad del vientre materno. No hay en principio motivo para que el padre imagine al hijo melancólico y solitario y, sin embargo, en este punto, creemos que hay una identificación entre el autor y su personaje. El primero "presta" al segundo su forma de imaginar y la metáfora de la llegada del hijo, pues la escena imaginada no es otra que la del regreso del héroe tras la aventura al lugar de partida por la noche. Es el mismo motivo que encontramos en SG y en UHPO. Tanto Orestes como Gonzalo llegan de noche a la ciudad, pero a Orestes podemos declararlo melancólico y solitario.

En el mismo parlamento de Laertes (p. 13) se reitera la alegría por el hijo varón y se plantea la incertidumbre sobre la identidad del nuevo héroe (¿Quién es? y ¿Cómo será?), al que habrá que tratar con las costumbres de la hospitalidad con las que se atendería, y aquí volvemos a la metáfora inicial, a cualquier extranjero llegado a Ítaca.

En la educación del hijo, que veremos en el capítulo nuevo, el padre no será el protagonista, o al menos la única voz educativa, sino que más bien el narrador enseña cómo es Laertes, para que el lector pueda deducir cuáles son las enseñanzas que el primogénito aprende del padre, cuál es el sentido de la vida inculcado, cuál la sensibilidad, etc. En algunos momentos puntuales sí conoceremos la enseñanza directa padre-hijo: el oficio y las costumbres (p. 93), el conocimiento de la Naturaleza (p. 73) - circunstancia que puede considerarse autobiográfica (2)- y el amor a la isla natal, que compara con un libro en el que leer la vida, un terreno de cuya observación se puede obtener la lectura cotidiana de la realidad :

-Tienes en la boca, hijo, un noble canto. Se llama Ítaca. ¡Qué maravilloso libro! Poliades, burlón, secándose la calva con el pañuelo de hierbas te diría: "¡No te canses de pasear tus ojos por sus páginas iluminadas! ¡Es tu reino!" (LMU 94)

Aunque Laertes imagine a Poliades para hacer suyas sus palabras, es en realidad el narrador quien descubre esa actitud ante la vida: la del constante diálogo del hombre con su paisaje y sus gentes, en un esfuerzo de decodificación y codificación que puede entenderse como literatura; o la perfecta simbiosis entre literatura y vida, por muy fértil que sea la imaginación para velar esta estrecha relación. Quizá cuando Laertes imagina a Poliades diciéndole al hijo "Es tu reino", podamos entender no sólo que el tabernero se refiere a Ítaca (Poliades desea que Ulises sea rey de Ítaca) sino también al libro, a la vida y la imaginación, pues ésta es en definitiva el reino en el que el héroe puede campea (y así lo hará) libremente.

Veamos ahora cómo es la madre de Ulises y el linaje del que proviene.

La diferencia en el tratamiento de ambos linajes en el discurso escrito por Poliades para el bautizo, puede darnos la pauta de cómo es la sociedad en la que el protagonista ve la luz, o al menos el concepto que su padre tiene del lugar que ocupan el hombre y la mujer en la familia. El tabernero omite el linaje al que pertenece el recién nacido por línea materna, circunstancia que enoja a los cuñados de Laertes, que se justifica replicando que el olvido le viene por pensar solamente en el hijo (p. 37), y porque no piensa en los basilios como tales sino en Euriclea (p. 38). Conoceremos el linaje de los basilios en dos versiones: la que exponen los cuñados, centrada en la figura del abuelo Basilio, marcado por el apetito de un puerco, pero esforzado y hábil guitarrista. La argumentación de los cuñados (que intervienen como un curioso coro, un tanto grotesco, un tanto desaliñado y maleducado, como subrayará el narrador) consiste en una fervorosa apología, recuerdo emocionado y exaltación de las virtudes del patriarca.

Sin embargo la segunda versión, que el criado Alpe stor confía a Laertes, descubre a un Basilio cornudo, asegurando que el suegro de Laertes es hijo de la hija de Temades (esposa de Basilio) y un forastero (p. 39), y de ahí su delicadeza y belleza física. El hecho no parece importar al padre del héroe, que tras oír esa información y la convierte, de forma optimista e imaginativa, en un pequeño discurso que ensaya -como si fuese la continuación del leído en el bautizo, o al menos dirigiéndose a una audiencia imaginaria-, y en el que presenta a Euriclea como princesa samia (p. 40).

Al narrador tampoco parece preocuparle la línea materna del protagonista, y sí la figura de Euriclea, a la que considera una rara flor dentro de su ámbito familiar (p. 10). La delicadeza de Euriclea "la pálida" (p. 10) parece describirnos ciertas pinceladas de debilidad o enfermedad:

Euriclea se sentaba a hilar (...) Euriclea era, verdaderamente, Euriclea la pálida. Tosía. La tos la despertaba a hora de alba, y Euriclea podía ver, en el pañuelo que acercaba a su boca, un hilillo de roja sangre en la saliva. Euriclea era solamente una dulce voz y una tranquila mirada, que se derramaba desde sus ojos claros, alrededor de cuyo suave verdor marino las largas pestañas oscuras semejabán fatigadas filas de finos remos. (LMU 52)

La ocupación de la madre, como lo será la de Penélope, es la de hilar, y sus ojos son verdes como los del hijo, verdes como el mar. La metáfora de los remos quizá nos recuerde que el signo del héroe (el mar, frente a la tierra representada por el padre) le venga directamente de la madre. Se resalta además en este fragmento las perfectas virtudes de la madre: la dulzura y la tranquilidad.

Debemos resaltar que la función que cumple Euriclea como madre y como esposa, tanto en la formación del hijo como en el cuadro social de la isla, ensombrece o eclipsa la pobreza de su linaje, circunstancia que carece de importancia -y que, por otra parte, el autor puede haber reflejado así por causas diversas, que pueden ir desde el ánimo o de referirse a algún caso concreto, hasta la intención de exaltar las cualidades del personaje por contraste con sus familiares-. Sin embargo, Laertes también pertenece a una tradición, a una sociedad que celebra a los hijos varones y en la que a la mujer, circunscrita al terreno del matrimonio, se le reserva un papel muy determinado y limitado. Maritza Milian encuentra cierta intencionalidad en Cunqueiro al utilizar el nombre de Euriclea y no el de Anticlea como le correspondería según el mito:

Sin embargo, en el mito griego, Euriclea es en realidad la nodriza de Ulises, siendo Anticlea la madre real del héroe, pero obviamente Cunqueiro la suplanta para indicar que madre es la que cría y no la que trae al mundo.¹⁸⁵

Aunque la opinión resulta interesante, no la compartimos, pues es común en Cunqueiro el juego con los nombres míticos y con las referencias culturales o literarias sin que tengan que responder necesariamente a una significación determinada. También apunta G. Millán la identificación de nodriza = madre, pero refiriéndose a otro personaje de la obra, León Leonardo ("... a viúva da que se enamora León é a sua antiga nodriza (= nai)"¹⁸⁶).

Destacaremos, por último, que en el imprevisto discurso de Laertes sobre el linaje de su esposa, pueden verse virtudes del padre que traspasará a nuestro héroe: la capacidad para la oratoria, la imaginación, y la facilidad para jugar con las identidades (en este caso la de Euriclea). La "afectada solemnidad" a la que se refiere el narrador será además un acusado rasgo de Ulises cuando tenga que hacer uso de la oratoria, ante un auditorio real o imaginado.

La madre del protagonista es fina y delicada, en contraste con un Laertes fornido, que sin embargo la trata con delicadeza (p. 10). A través de esta pareja el autor va reflejando una concepción dual del mundo. La diferenciación entre lo masculino y lo femenino va más allá de la oposición entre lo robusto y lo delicado, cobrando una importancia significativa en la personalidad del héroe, en su forma de leer el mundo y en las características especiales que reviste su aventura.

Veremos cómo el papel de la madre, su presencia latente, es capital en el entendimiento de la obra y de la figura del héroe, y cómo el poderoso lazo que le une al hijo determinará también, aunque de forma diferente al padre, sus virtudes.

3.- NACIMIENTO DEL HÉROE. EL NOMBRE.

No es el nacimiento de Ulises un acontecimiento prodigioso, un prelude maravilloso de una vida también maravillosa y heroica (3), sino un hecho normal, un parto como otro cualquiera en una sociedad tan to rural como marinera. El nacimiento del héroe es un fenómeno perfectamente engarzado en las leyes de la Naturaleza, en el paso de las estaciones y los días; y su gestación, el perfecto espejo de este orden universal representado en la vida de los carboneros y agricultores de Ítaca: "Al principio será como una hierbecilla, como un grano de trigo cándido, una pupila, una uñita, pero pronto viene a ser como el mosto que bulle, espuma y fermenta" (p. 13) Así interpreta Laertes la vida: a partir del espacio y las vivencias de la Naturaleza que conoce. Pero también el narrador participa de esta idea, al adelantarnos la noticia del nacimiento con

una metáfora que no sólo entronca con la Naturaleza, sino con el oficio paterno: "El padre del buen carbón del monte es el viento del norte.(...) y al ir naciendo, el carbón parece moverse en el oscuro y cálido vientre de la pila, en el que el fuego habla, incansable, en voz baja." (p. 9). Y sin embargo, el carbón Ulises, el fruto de la tierra Euriclea, acunado en su vientre y avivado por el ventoso Laertes, buscará en el mar su aventura, aunque con la esperanza de volver algún día a la pila caliente.

El parto no será relatado, sino que el lector deberá compartir el lugar ocupado por Laertes, trabajando en el carbón como en otra jornada cualquiera, y su conocimiento de los hechos, de forma que las noticias que a él le llegan son las únicas que conocerá. Primero será Jasón el que anuncie el nacimiento (p. 11) y luego Alpestor con más detenimiento ("Es un niño. La madre que echó no más nacer llegó a la calabaza dulce que cuelga encima de tu cama.", pp. 11-2) . Quizá pueda interpretarse esta facultad mágica en el lecho natal como un signo de bienaventuranza o un anticipo de virtudes o cualidades heroicas. Ningún dato más, ninguna anécdota en una jornada tranquila: el padre trabajando en el campo y la madre pariendo, y nosotros, los lectores, situados en el lado en el que permanecerá el héroe; en el espacio masculino, acotado para el trabajo, junto a Laertes.

La importancia del nombre del protagonista radica en la fuerte resonancia cultural que evoca, y el juego que el autor desarrolla con otros elementos, como veremos a continuación.

A partir de la adquisición del nombre, el personaje encuentra su propia personalidad y su sentido frente a los demás. Desde la más remota antigüedad y en las más diversas tradiciones el nombre se ha sentido como esencia o parte indisoluble del ser. Saber el origen del nombre de las cosas implica conocer su esencia.¹⁸⁷

Nuestro héroe Ulises no se desvía de esas tradiciones a las que hace referencia Calvo Blecua. En efecto, la esencia del protagonista (que adelantamos ya como el héroe de la novela, con un protagonismo destacado y sobre el que creemos innecesario un análisis como el que propone Mieke Bal, y que sí hemos utilizado en MEF) y su peripecia le vienen determinadas por su nombre. La madre siente al hijo por primera vez en la puerta de la ermita de San Ulises, e interpreta este hecho como una señal, por la que pondrán al primogénito el nombre del santo. El recién nacido llevará un nombre marino, el nombre de un santo al que se le atribuyen la invención del remo (la facultad quizá de viajar, de alejarse por el mar) y el deseo de volver al hogar (la nostalgia) (p. 14). Vemos

pues cómo tomará de su nombre la vocación del mar y la nostalgia de la tierra natal. No es de extrañar tampoco que sea la madre la que adivine la vocación del hijo, ni que sea ella la que encarne los valores cristianos de la fe (Euriclea pone cirios en la ermita de San Ulises), pues, como hemos señalado, el héroe está unido a la madre por una suerte de cordón umbilical apenas visible, pero que subyace en toda la obra y florece en algunos momentos y aspectos determinados (la nostalgia, el amor...). También creemos que esa diferencia entre la madre, cristiana, y el padre - más apegado a las creencias paganas, aunque respetuoso con el cristianismo - responde a la división sexual de la cosmovisión del narrador.

Recupera el autor la tradición cristiana de bautizar al hijo con un sentido más completo: el de traspasar al que adopta el nombre del santo las virtudes de éste. Aunque no siempre los nombres empleados por Cunqueiro guardan una estrecha relación con aquellos que los llevan en la mitología o la literatura; lo cierto es que el mandoniense nos describe una sociedad itacense en la que la creencia del determinismo de la onomástica parece estar extendida, como recuerda el personaje Bleontes: "- Alejandro. Dicen algunos que su tiranía salió de su grande nombre. Hay que tener cuidado en los bautizos." (p. 84). En otros casos, la existencia del nombre da pie a creer en el episodio mitológico que lo sustenta, como le ocurre al bebedor Paris: "-Eso fue verdad- dijo uno de los bebedores-. Yo me llamo Paris. Ése lo hubo". (p. 131). El ciego Edipo también comparte con el rey de la tragedia la ceguera y -este es el juego del narrador- quizá el reinado de Tebas: "Llevamos este pandero a un cantor ciego. Antaño fue rey en Tebas. Por lo menos allá reinó su nombre." (p. 87). Por tanto llevar el nombre puede determinar al personaje en algún rasgo o en su suerte. Laertes así lo cree: "-Dicen que por mirar el sol en sus espejos. Otros aseguran que porque osó usar el nombre Edipo, antiguo y desdichado. Hay nombres que son señales. Los dioses antiguos no quieren que se recuerden sus trampas en el juego." (p. 93). En UHPO encontramos en cambio que llevar el nombre de algún personaje (en este caso ni mitológico ni literario, sino perteneciente a la historia de la ciudad) puede plantear ciertos problemas: "El dramaturgo de la ciudad se llamaba Filón, y en los carteles ponía Filón el Mozo, para distinguirse de otro Filón que había tenido el mismo oficio y había vivido y escrito en la ciudad pasos..." (UHPO, p. 52). Tenemos entonces la sensación de que los personajes son arquetipos que se mantienen a lo largo de la historia, y que se renuevan cada vez que alguien se adueña de sus nombres y vuelve a darles vida.

No podemos pasar por alto, al analizar el nombre del héroe, a San Ulises. El santo del que toma el nombre el protagonista, no es un pretexto de los progenitores para justificar su decisión, sino que ocupa en la obra una pequeña aunque significativa parcela. Si el nombre determina la esencia del héroe, será fundamental conocer al santo mariner, cuya vida cuenta el cura de la isla en un pequeño episodio hagiográfico del que debemos concluir su sentido y su relación con el héroe. El santo tiene un lugar específico en Ítaca como patrón de los marineros o dios benigno -desde un punto de vista pagano- (p. 102), con una ermita para que los itacenses dediquen sus rezos y ofrendas. Pero será el propio cura el que interprete la leyenda del santo, y al confiarla a Laertes llegue a los lectores:

- Dicen que San Ulises inventó el remo y el deseo de volver al hogar. Ya había remos en tiempos de san Ulises, pero es seguro que él inventó un remo. Muchas veces yo tengo nostalgia de mi país, Laertes. Me viene el mal al atardecer (...) Y entonces siento el remo de San Ulises a mi costado. Si en ese instante alargase la mano, encontraría el remo sujeto con un estrobo de ilusiones al corazón. (LMU, pp. 30-1)

El santo es el inventor de la ilusión del hogar, de la nostalgia de la isla natal ("Me arrodillo ante la reliquia, y hago todos los caminos con la imaginación, y a veces el de mi casa, en mi isla natal..." p. 34). Estos valores no sólo serán la bandera del héroe (del que por otro lado tendremos más bien la visión aventurera, expansiva, más que la nostálgica) sino también la de otros personajes y, en general, de toda la novela.

Por otro lado encontramos ciertas similitudes entre San Ulises y San Gonzalo:

Te contaré historias de San Ulises. Era humilde y callado. Tenía la mirada infantil, a la que nada sorprende. En esta iglesia tenemos una reliquia suya, una sandalia vieja y rota. (...) Huele al romero que pisó Ulises, a la madre que cuelga del muro de las ciudades en las que no quiso entrar (...) (LMU 34)

En SG (p. 220) el autor reconoce que, en vez del zapato (que huele a naftalina) que se conserva de Gonzalo, preferiría que se conservase como reliquia una sandalia de peregrino que oliese a los diferentes lugares de su viaje. Para construir el personaje de San Ulises, Cunqueiro toma un motivo real (el zapato de San Gonzalo) y lo transforma en un motivo ideal (sandalia de San Ulises). Si hay similitudes entre estos dos personajes, también las hay entre el santo itacense y Ulises de *La Odisea*, en el motivo de las sirenas. El principal motivo que cuenta el cura sobre el santo local hace referencia a una sirena -que el santo acerca a su padre ciego para que éste la tome como

modelo en la talla de un mascarón de proa-, y, aunque aquí cumpla la función de resaltar el carácter milagroso del santo y sus valores cristianos (ayuda a su padre, que le propinaba palizas), también se representa como motivo de la aventura del héroe, como posible encuentro en una vida rica: "-Por que sean parleru elas todas las sirenas q ue encuentre tu hijo, buen Laertes. / -Por lo menos que encuentre sirenas - pidió el carbonero." (p. 33) Este es un ejemplo más de cómo se conjugan en LMU las creencias paganas y el cristianismo, en un episodio homográfico en el que tienen cabida las sirenas, y que además es narrado por el párroco.

"Los más de los milagros que obró San Ulises - concluyó el cura- fueron juegos con las soledades y los anhelos de los mortales." (p. 33). Soledades y anhelos perfilan al héroe de *La Odisea*, a partir de cuya fábula hemos jugado los " mortales" a interpretar los nuestros. Este es también el planteamiento del autor: ¿Tenemos delante al héroe homérico, adaptado a otro tiempo y otras costumbres -las cristianas-, pero conservando su cuita: la nostalgia del hogar? ¿Quiere Cunqueiro adelantarnos, a través de la figura del santo, que cambian los tiempos y los lugares, pero que la esencia del mito permanece vigente?

La relación última de nuestro héroe Ulises con su homónimo homérico, pasa necesariamente por la figura de San Ulises, de forma que se desvirtúa el "parentesco" directo que podríamos presuponer por el título de la obra, perdiéndose en la línea Odisea---San Ulises---Ulises, pero recuperándose en el sentido global de la obra.

El santo, igual que nuestro protagonista, nace en una isla, en país de griegos navegantes (p. 31) y presenta ojos claros (pp. 29-0), como San Gonzalo, como el propio Ulises...

En efecto, los ojos del héroe de LMU son verdes como el mar ("el mar verdoso del iris", p. 68), a semejanza de los ojos de San Gonzalo, que eran azules como el cielo. En ambos protagonistas sus vocaciones y el signo de sus peripécia se representan por el color de sus ojos. La nariz recta del laértida era "insólita entre los itacos de nariz curva" (p. 68), y su boca de "largos y finos labios" (p. 68) "puerta de aquella voz rica y flexible" (p. 68), conforman el rostro hermoso de un hombre que enamora fácilmente a las mujeres (p. 214) y que es tomado por extranjero allí donde se encuentre. Esta circunstancia le conviene para desarrollar libremente sus juegos de personalidad, para novelar y reinventar su vida. Su vestimenta cambiará a veces para mejor adaptarse a la identidad proyectada, para servir mejor de aderezo al episodio concreto de la historia que esté narrando, como analizaremos.

4.- LA SOCIEDAD DEL HÉROE: ÍTACA. LA EDUCACIÓN.

Ítaca ve nacer al héroe, le despide cuando inicia su aventura, y le recibe cuando regresa; pero no podemos entender la isla con una sola mirada, sino que la percibimos, como ya adelantábamos más arriba, como la fusión de realidad y símbolo, de mito y literatura... Por un lado es el jardín en el que el autor proyecta con libertad sus coordenadas espacio-tiempo (Ricardo Corazón de León hace cornudo al tatarabuelo de Laertes, pp. 18-9). Por otro, una isla cuyo origen y formación responden a un pasado claramente mítico, a una leyenda de la creación perteneciente al primer estadio del ciclo cosmogónico que describe Campbell¹⁸⁸: "...cuyos muros de ásperos sillares construyeron los Cíclopes, asentando a brazo las enormes rocas negruzcas caídas del cielo." (p. 43). Pero la Ítaca de la que ahora analizamos es la de la convivencia, aquel espacio concreto en el que se dan unos principios que rigen una sociedad determinada. Esta sociedad se basa en un pilar fundamental: la familia, y ésta, a su vez, gira en torno al matrimonio, fórmula social que también predomina en los lugares que visita el héroe, y que cristalizará con el compromiso de éste con Penélope de Paros, relación con la que conoceremos tanto la sociedad del héroe como la del autor:

Le entregaron Penélope a Ulises, se la ponían en las manos. Les era más fácil entregársela a aquel desconocido de rica y flexible voz que a un labriego o pastor vecino, de trato cotidiano. Ulises no había hablado de dote, no iba a llevarse a Ítaca los prados ni el trebolar. Se le darían a Penélope ropas de lino y en un pañuelo unas monedas. (LMU 240)

Es una sociedad en la que la mayor garantía de éxito recae en los primogénitos varones: "¿Tienes ya cama matrimonial? (...) -Siendo primogénito era obligado. Es de nogal. (p. 237), y en la que, por tanto, el deseo de toda mujer es el de tener hijos varones: "Todas las muchachas se acercaban a Laertes y le tocaban la faja con ramitas de laurel. / -¡Si de verdad queréis hijos varones, id a preguntar a Euriclea! -gritó Foción, el piloto." (p. 29).

La historia de Ulises es sin duda la de un aprendizaje, de una continua asimilación de conceptos, ejemplos y experiencias que en definitiva le acercarán, y de su andadura se nutrirá también el lector, a comprender la vida. Su vivencia previa a la aventura, igual que la aventura misma, es también un hermoso camino hacia el total descubrimiento del hombre, de su lugar en la Naturaleza, en el tiempo; sus anhelos y luchas, esperanzas y

frustraciones. Las enseñanzas que recibe el laértida son variadas y proceden de diferentes voces, marcadas por diferentes personalidades (Algunas enseñanzas se le ofrecen como posibilidades a su alcance "El próximo invierno hazte amigo de él. Te enseñará a jugar a los bolos a la manera de los celtas. Aprende todas las canciones de los países que visita..." (p. 76). En algunas de estas voces el joven Ulises se encontrará a sí mismo como en un espejo, lo encontraremos nosotros, en definitiva, pues reconoceremos en su personalidad la huella de aquellos que le aconsejaron, le mostraron e incluso soñaron para él una vida heroica, al tiempo que le confían su admiración y respeto. También veremos cómo algunos de estos personajes ofrecen al lector su visión de la vida y del hombre frente a la sociedad, acercándonos a diferentes concepciones sobre el héroe de las que participará en algunos aspectos Ulises, y que resultan interesantes para conocer los términos que baraja el autor en la construcción del personaje protagonista.

POLIADES.

Paradójicamente, en el Índice Onomástico (4) sólo se dedica una frase a recordarle: "El tabernero de Ítaca, compañero de Laertes y de Ulises." (p. 301). Quizá sea suficiente para hacer justicia al personaje -si es que es lo que se pretende en este Índice-, y para mostrar su grandeza, pues el compañerismo y la amistad son los valores exaltados y desarrollados en la obra con mayor dedicación. Poliades ama a los laértidas y se ilusiona con la ventura del recién nacido Ulises, al que desea la suerte de un coronado, pues su especial romanticismo, su nostalgia de la Antigüedad, le animan a ensñar una vida de héroes, de dioses y reyes, como confiará a Laertes durante una borrachera (p. 45). Es su principal virtud la de imaginar, la de soñar con otras vidas, con otras identidades acordes con su concepción heroica de la existencia. Así, en el amor le gusta pensar que puede ser el héroe de los sueños de Hermías (p. 25). Imagina al protagonista como rey desterrado en Alejandría o en Constantinopla, a imitación del Desterrado de Mantinea (p. 46).

Aunque la educación de la escuela itacense parece ocuparse de los más diversos asuntos de la vida (p. 239), la educación que conoceremos los lectores es la de los diálogos del mozo con los adultos y las enseñanzas de éstos. Son enseñanzas que surgen durante los paseos, en los que Poliades, consciente de la necesidad de un futuro rey de una firme y adecuada batuta, un noble guía, en sueña para sí mismo la identidad del preceptor (p.

75). De Ulises tiene un alto concepto (p. 88) y le enseñará la similitud entre la vida y el teatro, o cómo aprender la primera a partir del magisterio de los escenarios ("Ulises cuando cuenta, está más seguro cuanto más cerca discurre del teatro que le recitaba Poliades", p. 161). También del teatro enseñará al joven héroe a enamorar a las mujeres, aprovechando la atención que éstas prestan al actor-narrador, y al status que adquiere cuando se enfrenta con la audiencia (a veces imaginaria). Presente la audiencia o no, el laértida se ejercitará en el arte de la oratoria y la conquista, buscando una "pose" que podríamos definir como el refinamiento y la estilización de la figura del héroe - narrador que hemos visto hasta ahora:

-Lástima que el discurso no fuera en la plaza, con mujeres - comentaba Alción-. Eso de buscar el rostro de una mujer madura en medio de la comedia, eso, Ulises, me gusta. ¿Quién te lo enseñó?

-Poliades. Lo tenía del teatro. (LMU, pp. 133-4)

El tabernero, tras el desengaño del mozo en la fiesta de las espigas, le aconseja que se reserve para los viajes y que busque a la mujer en tierras extranjeras:

- ¡Ulises, olvidada vaya la rubia! Todos comenzamos con días amargos. Permíteme que te titule de príncipe en esta lección. ¡Conserva el virgo, príncipe Ulises, hasta que pises extranjera tierra! ¡Alegra con la expectativa de mujer de otra lengua el corazón! (LMU 75)

Subrayemos cómo el tabernero intenta elevar la moral de Ulises tratándole de príncipe y recordándole que un verdadero héroe (en una concepción que indiscriminadamente titula de héroe a cualquier ser humano ante la vida) tiene que aprender por necesidad de sus tropiezos y levantarse ("Todos comenzamos con días amargos"). El dolido héroe aprende la lección, pues se recupera del desengaño amargoso imaginando junto a Poliades (p. 80) y encontrará a la mujer en tierras foráneas.

La gran enseñanza del tabernero es la de inculcarle a su pupilo el respeto por el sueño, la admiración del hombre ante su capacidad de soñar y la relación especial que le une con sus sueños, por la que la Verdad es quizá todo aquello con lo que uno tiene a bien soñar, siendo verdadero para uno mismo aunque mentira para los demás (p. 76). Ulises hará suya esta idea sin vacilaciones, como demostrará cuando el tabernero le cuente la historia de Admeto (p. 77). Tomando como eje esta dicotomía realidad/sueño, mentira/verdad, puede entenderse la personalidad del protagonista, su gusto por la imaginación y los juegos de identidad.

El "alumno" considera a Políades un maestro (p. 80), ensoñando quizá tener uno a su entera disposición como debería tener cualquier príncipe. Y de su "maestro" aprenderá también a sentirse un héroe celebrado por la fama y el recuerdo de generaciones, un héroe de sabiduría precoz y aventuras marítimas (p. 81). No hay mejor incitación a la aventura que el augurio de una peripecia heroica para el espíritu inquieto y esperanzado del joven. Y es que Ulises aprende de sus "maestros" y compañeros a esperar grandes cosas de la vida, a soñarlas, porque sólo así podrán tenerse por verdaderas. De esta forma crece y se familiariza con su tierra natal y con las historias de las gentes que le rodean, acompañado del fiel Argos, del criado Jasón y el piloto Foción.

JASÓN

La relación de este personaje con el protagonista es diferente a la de Políades, pues no es su ánimo el de hacer de preceptor, sino que la enseñanza que obtiene el joven proviene de sus respuestas y de escuchar su historia (su pasado como esclavo, su huida y su presente como criado de Laertes). Ulises aprenderá de Jasón a jugar con el concepto que tengan los demás de sí mismo, y la importancia de sorprender a la audiencia con el conocimiento, la sabiduría: "Verde, en el fuego, el fresno huele como cuando al hervir se derrama la leche por la plancha de hierro en el hogar. Que no se te olvide. Hace bonito entrar en una cocina y sin mirar el fuego decir: Vosotros, los que escogéis el fresno para los ilustres asados..." (pp. 54-5). Es una concepción que linda con aquella que veíamos en MEF: la del héroe-narrador. El héroe sorprende a la audiencia, consigue un status más elevado con el pequeño truco de adivinar la calidad de la leña sin mirar. Por otra parte, en este ejemplo el recuerdo de MEF es todavía mayor porque el espacio referido para mostrar ese conocimiento (la posesión de la información que veíamos en MEF) es el de la cocina (el lugar de Felipe héroe-narrador ante Manoelina de Calros).

A veces la curiosidad del laértida le lleva a plantear preguntas de muy difícil respuesta, como aquella que también formula a Políades (¿Soy ya un hombre? ¿Soy un hombre?, p. 55 y p. 81). La respuesta del criado es tan breve como quizá desconcertante, aunque de ella puede deducirse que el ser hombre es algo de lo que se cuidan los demás, los que juzgan y así determinan, aunque su importancia radique en realidad en saberlo uno, como persigue Ulises.

Nunca sabe uno si de verdad es un hombre. Los otros te mecen como cuando se limpia un odre, y una vez bien mecido, y mediado de agua salada, miran a ver si te tienes o te caes. (LMU, pp. 55-6)

De cualquier forma, Jasón aborta la réplica del laértida continuando con su historia, así que será el propio Ulises quien tenga que descubrir, como tendremos que hacerlo los lectores, si puede considerarse un hombre o no, y qué significa serlo.

En el Índice Onomástico se menciona de nuevo el papel de este personaje ("Le enseñó venatoria a Ulises, y amistad." p. 294). No es esta última enseñanza menor, pues tendrá también que distinguir el protagonista entre los verdaderos amigos y la falsa amistad o la amistad interesada, representada por el mendigo Zenón.

ALPESTOR.

Pero no todas las enseñanzas recibidas por el joven son concepciones heroicas o románticas de la vida, ni trucos de buen héroe-narrador (en su vertiente actor-narrador); sino también cosas prácticas, el oficio y la observación de la Naturaleza. En el Índice Onomástico tendremos noticia de Alpestor: "Le enseñó a Ulises hierbas y primera parte de estrellas, y a llevar unánimes los buques tirando de la enmimbada carreta carbonera." (p. 275). La enseñanza del oficio paterno la encontramos también en la p. 248.

Sin embargo, la presencia de este personaje, y quizá su funcionalidad, su razón de ser o justificación en el conjunto de la obra, será relevante en el pequeño episodio de la fiesta de las espigas. Alpestor aconseja al laértida sobre la lucha (p. 69). Las máximas que éste seguirá para la pelea pueden considerarse como una actitud ante la vida: la de seguir el propio camino, la fe interior sin distracción por la fama o la sociedad, para vencer a la adversidad: "No me han de distraer los gritos de las muchachas ni las voces de los hombres apostando, y no he de mirar a mi enemigo a los ojos, que me engañará." (p. 69). Enseña también a Ulises a distinguir a las gentes de Ítaca, con una clasificación en la que los marineros presentan atributos propios de la tipología del héroe con la que Cunqueiro juega: "Hay los morenos montañeses, de escasas carnes y rápidas piernas; los marineros de rubia cabellera, soleada piel y fértil lengua, y los campesinos de los llanos, gordos, taciturnos y prolíficos." (p. 70). La rubia cabellera (idéntica a la de San Gonzalo idealizado en los frescos de Gontán) y la fértil lengua (la figura del héroe narrador), son dos componentes importantes en la configuración del héroe de la narrativa cunqueiriana.

En la pintura social de Ítaca se reserva el papel del héroe a las gentes del mar, llamadas a realizar el viaje y contarlo después.

La fiesta de las espigas iniciará al héroe en el amor, en el conocimiento de otras realidades lejanas a sus idealizaciones, como la prostitución, una concepción mercantilista del amor de la que Alpestor participa sin reparos (p. 74). El azar (es decir, la batuta del autor) se rá cruel con Ulises en este episodio, y Alpestor tendrá que consolar al joven: "¡Y que esto no te haga asquear a las mujeres!"

FOCIÓN.

El concurso de Foción en LMU es capital, tanto como accidental educador del héroe y compañero, como por iniciador del joven en la aventura del mar, y también como personaje- bisagra entre el aprendizaje en Ítaca y la aventura propiamente dicha; aunque no es tanto su papel como personaje, sino el hecho de su fallecimiento, el que agote el universo de Ítaca -el discurso narrativo de las dos primeras partes - y derive en el viaje y sus historias.

Foción anima al héroe a conocer el mar, a tener sus primeros encuentros con su elemento, con el signo de su peripecia ("Fu e quién me enseñó a mirar el mar." , p. 239) (p. 53), pero también le muestra el envés de la aventura, el regreso y la dicotomía Mar/ tierra. La mar inmensa y profunda es el espacio de la aventura, y la tierra, siempre lejana cuando se está en el mar, es el objeto del deseo del marinero: llegar ("... lo que más nos gusta de las navegaciones es llegar ..." , p. 62). En esa relación es fundamental la nave, que se convierte en la perfecta cristalización del compañerismo para el hombre del mar. Así, Foción dará a su nave el trato de "amante" (p. 63), y Alción verá a la nave como a un presuroso corcel, o mantendrá un diálogo con el viento, al que retrata como a un intransigente compañero de conversación: "Al viento le gusta el diálogo con los marinos, pero señor rico, fantástico e inquieto, siempre quiere tener razón en el discurso". (p. 107). Es por tanto fundamental ese diálogo del marinero con el viento, esa personificación de los elementos para comprender la dependencia del hombre en el mar, la limitación de su aventura física, y su insignificancia ante la Naturaleza.

El magisterio del piloto Foción versará sobre las costumbres de los países extranjeros, sobre la forma de proceder entre gentes extrañas, entre aguas extrañas; aprovechando para ello la narración de un viaje a Tartessos en la que intercalará nociones y consejos

útiles para Ulises. La narración está vertida en segunda persona, con lo que se consigue un triple efecto:

- 1.- La enseñanza es más directa, pues el empleo de la segunda persona implica una actitud moralizante, aleccionadora.
- 2.- Desarrolla más la imaginación del lector y favorece su comprensión de los hechos y de la enseñanza, pues el pílogo le sitúa como protagonista de la narración, de forma que el joven itacense tiene que imaginarse que es él quien protagoniza los hechos que en un pasado acontecieron a Foción.
- 3.- El autor transmite este último efecto al lector, que tiene también que imaginarse entre los tartesios.

El compañerismo de este personaje es grande, ya que considera a su “pupilo” con edad suficiente para escuchar y comprender sus enseñanzas y para considerarse un hombre libre. Este dato es fundamental si tenemos en cuenta el mundo del adolescente, su frustración por no ser aceptado como una persona adulta, y la idealización y estima que dirige a aquellos que comprenden su tesitura y le tratan como a un igual. Es la sensibilidad de Merlín con las cosas de la edad de Felipe.

Pero son también otros viajes los que refiere Foción al joven, viajes en los que no es el viento el que propicia la feliz singladura, sino la imaginación o el sueño:

-¿ De qué se hace la nave más ligera para ir a los feacios?

- De palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en la rodilla y el mentón en la palma de la mano, sueñas, y comienzas a hablar. (...)

Pero para regresar, Ulises, la nave de las palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y por la arena. (LMU 67)

La respuesta de Foción, en la que la figura del pensador se convierte en la del soñador, encierra los postulados del autor con respecto a la dicotomía sueño/ realidad, presente de forma acusada en la personalidad de su héroe. La dureza del regreso puede entenderse como: 1.- La crudeza del regreso del viaje realizado con la imaginación, de forma que esa crudeza sería entonces la del contraste entre lo soñado y la realidad. 2.- La dificultad del regreso en barco, para el que no sirve la imaginación, no sirven las palabras, sino tan sólo la pericia del navegante. 3.- En concordancia con 1.-, el hecho de "arrastrar la carne por el agua y por la arena" podría simbolizar el precio que los soñadores han de pagar al enfrentarse con la realidad.

El protagonista asimilará todas estas enseñanzas del piloto sobre el poder de la imaginación y la capacidad de viajar soñando, y las hará propias, viajando con la imaginación al ensoñarse otro, al adoptar nuevas identidades.

La relación con las mujeres y la postura del héroe para afrontar esa distancia entre sexos, máxime cuando el objetivo propuesto es el de la conquista, también formará parte de la enseñanza: "Las lágrimas están mal y aburren en los ojos de las mujeres, pero decoran noblemente un rostro varonil. Te lo dice Foción." (p. 63). Poliades aconseja algo parecido: "... lo propio del hombre adulto y sobrio es sorber una lágrima." (p. 23). Y en esa pose para el héroe no falta, de nuevo, aquella del forastero que regresa y trae los aires lejanos a oídos de las mujeres: "Hay vino nuevo, y las mujeres ponen el oído atento a las canciones que traes de lejos." (p. 66) Se conjugan en esta pintura del regreso: 1.- La figura del forastero, que conoce historias lejanas, costumbres diferentes, y con ellas sorprende a las mujeres (motivo analizado en MEF, en *El caballero, la muerte y el diablo*, y también en LMU, como veremos) 2.- La figura del héroe-narrador, que posee la información y es escuchado, circunstancia que le confiere automáticamente un status (en este caso en el terreno del amor).

La educación del héroe no concluye en el umbral de su aventura. No sería correcto establecer una línea divisoria con la que separar su educación -su iniciación en la tarea de convertirse en hombre- de la aventura entendida como espacio en el que el héroe desarrolla lo aprendido y se prueba a sí mismo. Ulises tendrá ocasión de superar sus pruebas, de alcanzar su libertad y superar el magisterio y la habilidad de sus maestros; pero el aprendizaje no se interrumpirá durante el noble ejercicio de la aventura, sino que el consejo recibido en tierra, también lo escuchará, en boca de sus nuevos compañeros, una vez embarcado; y éstos le aportarán nuevas concepciones, historias y experiencias.

5.- LA VOCACIÓN DE ULISES: LA LLAMADA A LA AVENTURA Y LA PARTIDA.

Este primer estadio de la jornada mitológica, que hemos designado con el nombre de "la llamada de la aventura", significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida.¹⁸⁹

La vocación del protagonista de LMU le viene en primer término por su nombre y la señal recibida por su madre en la ermita de San Ulises. Será una vocación asumida por

sus progenitores. Así, Laertes se preocupará porque el hijo aprenda los nudos propios del oficio de marino (p. 51). Incluso la habitación reservada al pequeño, parece indicar que la vocación del hijo estaba prefigurada desde los cimientos de la casa paterna. "Desde la ventana de su habitación, Laertes y Euriclea solamente veían tierra: viñedos y olivares, los bosquecillos de mirtos, los pinares, la corona altiva del Panerón, pero desde la ventana de Ulises se veía el mar, y una vela preñada de viento en el horizonte." (p. 69). Foción animaba a su "pupilo" a probar el agua salada, la caricia del mar, pero no será el viejo piloto el que le descubra la atracción del océano y las navegaciones, sino que su papel será más bien el de satisfacer su innata curiosidad y mostrarle los pormenores, grandezas y miserias del oficio. Quizá es una vocación lógica para un insular, perteneciente a un paisaje marítimo y a una tradición marinera; pero marcadamente heroica para el primogénito de una familia de boyeros y carboneros, de gentes apegadas a los frutos y labores de la tierra. En este sentido podemos considerar la llamada de Ulises como la clásica llamada del héroe, en contraste con las de sus compañeros de nave. El narrador presenta a una variopinta compañía, en la que las vocaciones de marinero no responden a un noble deseo como el del protagonista, sino a imperativos de la vida o la fortuna. Alción, de familia rural, se hará a la mar para conseguir riqueza y poder establecerse en Ítaca con prado y bueyes de su propiedad (pp. 152-3) El cojo Basílides se refugia en el mar, buscando en él una solución a la vida que la tierra firme le ofrecía (la del rechazo de su propia familia), aunque llega al refugio de la vida marinera de forma desesperada, deseando la muerte (p. 122). León Leonardo pide al mar que le lave el corazón tras una anagnórisis amorosa que le lleva al punto de la locura, y decide embarcarse guiado por su intuición, por el presagio de una señal (p. 115). Aunque León no sea un compañero de viaje, sino el antiguo propietario de la nave, su historia va emparentada a la de los tripulantes, pues su recuerdo florece en boca de éstos. El caso de Gallos obedece a una caprichosa mudanza de la fortuna, a un episodio en el que el accidente, la mala suerte, le arrojan al mar, en el que será pasto de la nostalgia.

El héroe puede obedecer su propia voluntad para llevar al cabo la aventura (...) o bien puede ser empujado o llevado al extranjero por un agente benigno o maligno (...) La aventura puede comenzar como un accidente (...) o simplemente, en un paseo algún fenómeno llama al ojo ocioso y aparta al paseante de los frecuentados caminos de los hombres. 190

No existe en LMU ese agente benigno o maligno que aleje al héroe de su sociedad, sino que éste obedece a su propia voluntad, a su llamada interna, trazada desde su nacimiento por el nombre que el autor de la obra le asignó. Cuando Bleontes cuenta al laértida que los sofistas del tirano de Zante interpretaban los sueños de los ricos aristócratas (soñar con fuego, soñar con ser dueño de un águila...) , el joven Ulises descubre su vocación preguntando cómo se interpretaría un sueño de naves (p. 65), para reconocer más adelante: "Yo sueño con el mar y las naves..." (p. 66).

Entre el descubrimiento de la llamada y la posterior partida hacia la aventura, media un segmento libre de fisuras, libre de accidentes o presiones circunstanciales que empujen al héroe a tomar esa decisión o a ejecutarla sin tener tiempo a madurarla. La partida es simplemente la expresión de un deseo comunicado de antemano al lector: "El joven laértida levantaba los ojos hacia el cielo y se preguntaba por dónde estarían las Pléyades, las estrellas que anuncian que ha llegado el tiempo favorable para que el hombre se haga al mar." (p. 91); y posteriormente al progenitor.: "-Padre, he de viajar." (p. 96)

Hemos de recordar que "El reino de los padres es el lugar de la ociosidad, aunque sea debido a intereses narrativos" ¹⁹¹. En nuestro caso no existen esos intereses narrativos que menciona Cacho Blecua, pero sí el espacio de la aventura como oposición al espacio del aprendizaje, al espacio paterno, al que sólo se regresará una vez.

"-Sí, hijo"- responderá Laertes al deseo del primogénito, en un punto de la curva dramática en el que ese deseo será también el del lector: la necesidad de viajar de Ulises se convierte, o va pareja a la necesidad del lector de un cambio en la estructura de la obra, una vez sienta agotado el universo de Ítaca, una vez lo haya aprendido junto al laértida. El padre confía al hijo algunos consejos, algunos ruegos antes de la partida, referentes a la aventura pero centrados en su envés, en su lado más incierto y preocupante para el padre: el regreso. Éste debe hacerse, a poder ser, con unas condiciones determinadas: 1.- Que el regreso se cumpla en un tiempo prudente, cuando todavía se le recuerde en Ítaca. 2.- Que regrese en condiciones de garantizar su descendencia (p. 96). La preocupación paterna hace referencia a dos motivos clásicos de los héroes de las novelas de caballerías: la fama y la sucesión natural de la estirpe. Pero, también debe contemplar el padre un regreso demorado en el que él ya no se encuentre para recibir al hijo:

Tu madre pasará todo el tiempo de tu ausencia oyendo mares lejanos en las caracolas que le regaló Foción. Si he muerto cuando regreses, no dejes de ir a mi tumba, y golpea sin miedo en ella con el remo. No sé cuál es la doctrina cristiana a este respecto, pero quizá a los cuerpos muertos les sea permitida alguna especie de amor, mientras no llega la resurrección de la carne. (LMU 97)

Laertes, cuya religiosidad es la expresión de su propia espiritualidad y no la del conocimiento del dogma, imagina una bella stampa del regreso: la madre aguardando al hijo mientras escucha el mar en las caracolas. Vuelve a enfatizarse la dicotomía Mar/Tierra: la caracola funciona como una suerte de cordón umbilical o medio de comunicación entre los dos ámbitos, la Tierra receptora y amiga (la paz maternal) y el Mar, espacio de la aventura. Sin embargo, la peripecia del hijo Ulises (que parece querer escuchar Euriclea a través de las caracolas) no sólo tendrá el sabor de las velas y las singladuras, sino el encanto del encuentro con las gentes y la esperanza del amor, en la que obrará en gran medida en el inquieto espíritu del laértida el poso de las diferentes historias que escucha de sus compañeros itacenses, que poblarán su imaginación y crearán expectativas sobre su viaje, como la posibilidad de naufragio en el país de los itaiotas (p. 97).

El protagonista, todavía adolescente, todavía sin sentirse dueño de su viaje, pide permiso al padre para partir.

El momento de la partida se define en una despedida, en la que tienen un valor significativo la familia y el respeto a la tierra natal. Los progenitores obsequian a Ulises con objetos y bábulos para el viaje: un manto rojo, la alforja llena en la que Euriclea deposita un membrillo... (p. 98). El amor a la tierra natal permite un último gesto: el de descalzarse (p. 98). Será el padre quien describa la última pincelada de la vela desapareciendo en el horizonte, quien subraye con su presencia solitaria en la playa el contraste entre la nave que parte y la playa natal bañada por el mar; el contraste, en definitiva, entre el hijo y el padre, entre la aventura recién emprendida y la aventura concluida. Laertes, confiado y optimista, aguarde al hijo con la esperanza de un buen augurio: "... conforme la marea que subía borraba las profundas huellas del primogénito en la arena. La ola que borró la última, salpicó a Laertes hasta las rodillas, y el boyero la tomó por una caricia divina y feliz augurio. " (p. 98)

La figura protectora que "proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar"¹⁹², se revela aquí como la figura de la madre, y ese gesto del membrillo, que no será arma sobrenatural, sino símbolo de la tierra a la que el héroe

debe regresar y, por tanto, recordatorio del regreso. (Quizá sea ésta la verdadera arma de los héroes como Ulises; el recuerdo del origen y de la tierra a la que ha de volverse.) La virtud de Euriclea no es la de garantizar con sus poderes el futuro del hijo, sino simplemente la de ser madre y comportarse como cualquier otra: "... en el saco de esparto en el que la madre había puesto, bien plegadas, las variadas ropas." (p. 182).

6.1. LA AVENTURA DEL MAR.

El héroe, embarcado al fin, tendrá que familiarizarse con el mar, con la nave y sus compañeros. A bordo de "La joven Iris" (Que para M. Milian simboliza el umbral hacia el conocimiento.¹⁹³) se sucederán las jornadas, las historias, los vientos y navegaciones, y se extenderá el diálogo del hombre con el mar, del héroe con el escenario de su aventura, al tiempo que iremos conociendo sus virtudes y nuevas enseñanzas.

Igual que las armas para un caballero, la nave es una prolongación del marinero, una exteriorización de sus propósitos y virtudes. Así conoceremos la historia por la que el piloto Alción adquiere "La joven Iris" de su antiguo propietario León Leonardo. León, paralítico tras un naufragio, construye la nave, por si al verla ésta tirase de su cuerpo y consiguiese levantarlo, pero el propio León reconocerá que es más fuerte el espíritu que el cuerpo (p. 103). Sin embargo, su sueño se mantendrá vivo al vender la nave por tan sólo una moneda, contentándose con la imaginación de sus navegaciones (p. 104). De este modo, nuestro héroe se embarcará en una nave que personifica la frustración y el impedimento físico de su antiguo dueño, aunque también el noble esfuerzo por superar esos accidentes. La fuerza de los sueños, de la imaginación, para suplir aquellas carencias que presenta la realidad, emerge en la figura de este personaje, como encarnación de un valor didáctico propuesto en la novela por el autor. Cuando Alción cuente la historia de León Leonardo (que conocíamos en boca del narrador) obsequiará a sus narratarios con una pequeña variación sobre el tema: sustituyendo los sueños por los recuerdos. La historia se adereza con los ingredientes de un desengaño amoroso, de forma que la construcción de la nave podría deberse al deseo de León de regresar a por la viuda de Sidón; su nodriza, de la que se había enamorado. La enseñanza que apunta Alción al describir al paralítico recordando los tiempos en que era amantado por la nodriza, entronca con todo el sentido de la obra: "Se reía de sí, y daba gracias al mar, porque era mejor este recuerdo en las diez de últimas, acaso, que la vida verdadera y sus goces". (p. 115).

Por otro lado hemos detenido nuestro análisis en el personaje de León Leonardo porque presenta similitudes con el Sinbad de SVSVI: el héroe con una tara física (en el caso de Sinbad su vejez) o un trauma psicológico, que añora volver al mar pero de forma trágica no lo consigue. Podría ser León un primer esbozo, o un primer ensayo para la construcción del personaje de Sinbad. Por ello, no resulta fortuito que Alción mencione al legendario piloto cuando cuenta la historia del antiguo propietario de "La Joven Iris" ("... que todavía navegaba Sinbad", p. 113), idea que se repite en el Índice Onomástico (p. 277). González Millán¹⁹⁴ hace referencia a las similitudes entre LMU y SVSVI, concretamente entre los personajes Sinbad/Foción, y Sinbad/Basilides, pero no cita la nostalgia del mar que comparten Sinbad y el paralítico.

El mar, verdadero escenario de la aventura, presenta diferentes aspectos, es cambiante y quizá caprichoso, y para entenderlo, juegan los que lo transitan a personificarlo, a buscarle nombre y extrañas aficiones, costumbres y amistades que justifiquen tales cambios, tantos rostros diferentes. A veces su generosidad permite un diálogo alegre y fácil ("... era ir de fiesta cantando, con una rama de limonero en las manos.", p. 105). En otras ocasiones, su gesto enfurecido inquieta a los navegantes, e incluso asoma fugazmente la muerte en su rostro (el fallecimiento de Foción es un anticipo o un aviso de partida). Pero, ante todo, el mar es un ejercicio de libertad y el aprendizaje de un oficio: el de marino, y de una condición: la de hombre (p. 176). En cuanto al oficio, Ulises aprende rápido y presenta buenas maneras con los nudos, maniobras y demás entresijos de la profesión. La condición, la irá ganando poco a poco. Al mar como escenario también le corresponden una serie de personajes, de compañeros del héroe de los que también aprenderá nuevas caras de la vida. Veamos la calidad de estos nuevos "tutores" y de sus enseñanzas.

ALCIÓN.

Es el piloto de la nave, y presenta a Ulises como "hijo de Laertes, joven señor que viaja en mi nave por conocer mundo." (p. 108). Quizá le caracterice su humildad como primer rasgo, pues no se considera suficientemente importante como para contar su historia:

-Pilotos de otros tiempos relataron con graves palabras al amor del fuego sus vidas (...) A mí todavía puede apelárseme el joven Alción, y sería soberbio si contase mi vida, parca en hazañas (...) para esta célebre ceremonia, cuya antigüedad la santifica. (LMU 110)

Estamos de nuevo ante la figura del héroe-narrador, pero con una variante: el narrador debe ser el protagonista de su historia, punto que le confiere un status mayor todavía que el narrador de una historia ajena, pues la suya sería una vida colmada y rica en hazañas. La mitificación de lo antiguo es evidente, y el juego del autor también: su protagonista no es un antiguo piloto, ni su vida está colmada de hazañas del mar, pero no tendrá inconveniente en inventarse otras vidas para ejercer ese papel de héroe-narrador protagonista. Es precisamente ésta la que parece ser la meta del joven héroe: adquirir un nombre, una fama, y ser recordado como protagonista de alguna historia. Por otra parte, el hecho de contar y escuchar historias parece habitual en las vidas de los personajes ("... como era costumbre, contó una historia.", p. 110). Será la historia de León Leonardo la que cuente Alción a sus compañeros, respondiendo a un Ulises fantasioso e idealizante: ("-No, Poseidón no. No habló el mar. Sería demasiado pedir que el mar hablase en toda las novelas de amor de los pilotos. Le contestó a León un borracho que caminaba torpemente arrastrando un saco por la playa.", p. 114). El autor parece servirse de sus personajes para enseñarnos su artificio, el juego por el que la linda que separa la verdad de la mentira, la realidad de la literatura, se traspasa alegremente: Alción cuenta la historia de él paralítico, al que conoció personalmente como acredita el narrador (pp. 102-3-4), y la define sin embargo como "novela de amor de un piloto". Sirva también esta cita de advertencia para tener en cuenta que, en el espacio narrativo cunqueiriano no sólo el autor, o el narrador, sino también cualquiera de los eventuales héroes-narradores, tiene la licencia de inventar, novelar, modificar, añadir o elidir...

Alción encarna también la abstinencia sexual del marino, y su apetito de la carne. ("-Sí, mozo Ulises, un perro carnal y vagabundo. Pero como León Leonardo le pido al mar que me lave el corazón.", p. 116). El contraste entre el protagonista, espiritual en el amor (que llama "carnal" a su compañero), y el deseo de éste de un cuerpo femenino (que podemos ver en p. 109 y 113), invita a una reflexión sobre el tiempo de la aventura en esta obra:

El tiempo de la aventura es diferente para cada una de ellas (la aventura del mar, la del amor, la del teatro, la de hacerse hombre...). En la aventura de la navegación, el héroe

participa de la noción del tiempo de los otros marineros, en la que el amor debe reservarse a las jornadas de descanso en tierra firme. Es una estructuración del tiempo inspirada en la diferenciación entre el amor y la aventura, similar a la que se desarrolla en los libros de caballerías. El autor no profundiza en el tema, pero podemos establecer un paralelismo entre la vida marinera y la del caballero andante, aunque el trasfondo sea muy diferente. Los puertos en los que se detiene la nave cumplirían la función de la corte, en la que se propician los encuentros amorosos. En alta mar (la floresta del caballero) será la imaginación de esos encuentros la que defina a los personajes y su concepción del amor. Ya conocemos la de Alción, y veremos la de Ulises, más parecida a la del héroe del amor cortés, a la de Amadís enamorado de Oriana.

Las enseñanzas de Alción versarán sobre la instrucción en el mar, el conocimiento de la nave, el diálogo con el viento y el arte del regateo de casa en casa, durante la visita a la isla de los Sicomoros (p.105). Ulises aprovechará la ocasión, no para convertirse en un eficiente mercader, sino para probarse como héroe-narrador ante una audiencia de labriegos. Alción, como piloto, dispone la singladura, marca el signo de la navegación y las escalas, e interpreta el lenguaje de los vientos. En este sentido podríamos definirle como el "maestro" del héroe en el arte de la navegación. Su magisterio le viene de la experiencia y de una postura ante la vida ("...este es vago saber de perezosos soñadores.", p. 127), de la que participa en cierta medida el protagonista: sentirse soñador y ejercer como tal. Quizá sea la facultad de soñar la que garantice la libertad del hombre. El concepto de monarquía que maneja el "maestro" radica en este punto: mientras al hombre libre no le son exigibles grandes responsabilidades (es más bien responsable ante sí mismo), el monarca será recordado según haya ejercido su cargo. El dinero es puesto en duda ("¿Cómo es posible vender pan, fuego, aceite, sal, vino, amor, por oro y plata?, pp. 126-7) por un personaje que, paradójicamente, debe prestarle mucha atención por ser mercader, y que "regateaba despreciador".

Pero el valor que prima en su relación con el héroe es, de nuevo, el de la amistad. El viejo piloto deseará larga vida a su "alumno", en una exaltación de la amistad propia del tono heroico y elevado del *Hiperión* de Hölderlin: "-¡Eso no, amigo, mozo mío, bandera nueva! Si quieres te lo digo abrazado a tus rodillas: ¡que los ángeles te guarden por muchos años con lanzas de oro!" (p. 134).

BASÍLIDES.

"A Ulises le gustaba la conversación con Basílides el Cojo, el más anciano de los marineros de Alción." (p. 119). La conversación de este personaje es fértil en invenciones, y además defiende una actitud ante la vida en la que la facilidad de la ensoñación puede superar a la realidad; en la que la grandeza de la vida puede ser percibida si la predisposición (la fe de San Gonzalo) es la adecuada: "Los de remotas islas, si tuvieseis los ojos abiertos, aún podríais ver grandes cosas." (p. 119). Basílides es un hombre de mundo a su manera ("...y no había provincia del mundo que saliese a relucir en la que él no hubiese estado o de la que no tuviera puntual noticia.", p. 119), y su historia, que conmovió al héroe, le enseñará una lección de memoria y fidelidad: el cojo pela cebollas cuando hay estofado como recuerdo de cuando fue recogido por unos marineros ("-Eso se llama ser fiel-comentó Ulises"., p. 122). Su concepción del héroe se basa en la posesión de una serie de atributos y gestos propios, inimitables:

-Estudia una costumbre muy nueva, un gesto inusitado, que permita decir, cuando se lo reconozca en algún imitante, que aquello es propiamente Ulises de Ítaca. (...) No, un gran gesto, un elegante movimiento, una mano erguida. Algo así como sacar del jubón un objeto de plata... (LMU 123)

A nuestro protagonista parece gustarle la proposición de su compañero de nave: "Basílides hacía con el cuchillo calabrés, ennegrecido del zumo cebollino, los gestos que soñaba el joven Ulises." (123). Esta es otra estampa de la amistad: el cojo acompaña con movimientos la imaginación del héroe, que finalmente tendrá gestos propios ("... con ese gesto tan suyo de apretar contra el pecho, con ambas manos, la montera." p. 256).

GALLOS.

Tanto Gallos, como Timeo y Antístenes, son personajes secundarios, de menor presencia y cuya funcionalidad en la obra es quizá la de justificar en el texto de diversas historias de las que son protagonistas. El valor de la tutoría del héroe, que sí presentan Alción y Basílides, desaparece en estos marineros y, como decíamos, tan sólo las historias que cuentan parecen sostenerles como personajes: la de Timeo es una aventura marinera, la crónica de una larga calma y la supervivencia; la de Antístenes es la historia de Lucrecia, una especie de alter ego de Helena de Troya, con la que comparte la desgracia de haber provocado una matanza por su belleza. Sin embargo, la historia de

Gallos resulta más interesante para nuestro análisis porque incide sobre algunos aspectos en relación al héroe: el teatro (que analizaremos más adelante) y el determinismo de los nombres. Los nombres que se barajan en esta historia son los del ciclo artúrico: Arturo, Ginebra y Lanzarote. El juego que propone el autor consta de varias lecturas: por un lado, el espacio es compatible con el artúrico, Firín en Irlanda, en el mar de Gaula. El padre de Gallos representa una comedia con tres personajes: marido, mujer y mancebo. La mujer de la comedia es doña Ginebra, por la que tendrá que preguntar Gallos, disfrazado de mancebo (¿Lanzarote?), y que contestará por casualidad: una tal Ginebra se encontraba por allí. Igual que ocurría con Paris, la existencia de una mujer llamada Ginebra determina la posibilidad del juego (la existencia de la Ginebra artúrica), y que al triángulo previsto en la comedia (marido, mujer, mancebo), le correspondan en la realidad los nombres de Arturo, Ginebra y Lanzarote. Gallos cree en la posibilidad de que Lanzarote se convierta en rey de Firín, así que el juego se complica: si previamente el marinero habla de los posibles reyes de Firín (Fion, Piasta o Arturo, p. 145), y el lector no decodifica estos nombres (tan sólo el de Arturo) tomando como referente la materia de Bretaña; al final del capítulo, el nombre de Lanzarote nos hace contemplar la idea del juego: al menos en los nombres, el triángulo amoroso y sus relaciones coinciden, por lo que el parentesco de estos personajes con sus homónimos del ciclo artúrico, al menos puede plantearse. El juego va todavía más allá en la relación del teatro con la realidad (que en este caso a su vez está emparentada con la literatura), de forma que el concurso de Gallos en la comedia representada por su padre, y su desaparición accidental al ser respondido por una tal Ginebra puede determinar que Lanzarote, real, consiga ser rey de Firín. (p. 150).

6.2. EL HÉROE Y LA AVENTURA DEL AMOR.

La aventura de hacerse hombre comprende muchas otras, aunque son dos las más significativas para el protagonista: la aventura de la narración y la del amor. Son las mismas que estudiábamos en MEF, aunque con algunas diferencias: la aventura de la narración no tiene los tintes literarios de MEF, sino más bien aquellos rasgos tomados del teatro y la oratoria; y el amor tendrá un tono más elevado, más acorde con un protagonista que se sueña héroe (en su sentido más clásico). Algunos episodios

presentan sin embargo situaciones comunes para ambos personajes (Ulises y Felipe), conflictos con parecidas consecuencias y comportamientos también parejos. Quizá el episodio en el que esas similitudes cobren todo su relieve sea en el dedicado a la "fiesta de las espigas", que comentamos a continuación.

Por certo que os Correa Calderón tiñan unha irmá guapísima, unha rapaza preciosa, unha verdadeira preciosidade de muller. O día que me enteré de que tiña un mozo futbolista, leveime un disgusto tremendo. Era unha cría encantadora, das de perder a cabeza por ela. Eu quedábame parado na rua coa boca aberta. Foi ela quen me deu a ler a Francis Jammes. ¡Fíxate que extraordinario! A vida é así. Emociónome ao recordar estas cousas.¹⁹⁵

En este pequeño recuerdo autobiográfico, Cunqueiro recuerda un desengaño amoroso de la mocedad, un "disgusto tremendo" al comprobar cómo las ilusiones se desvanecen por una realidad distinta a la imaginada. Es el mismo sentimiento que el autor quiere transmitirnos con el capítulo dedicado a la "fiesta de las espigas", en la que el protagonista se iniciará en el amor con fortuna adversa. La mujer por la que había luchado, y a la que había tirado una manzana siguiendo el ritual de la fiesta, resultó ser una de las pupilas de la Siciliana, de la que había disfrutado Alpestor. El contraste tan radical entre la idealización del amor y la realidad de la prostitución, sumen al joven héroe en la tristeza, el llanto y la soledad ("Metía las manos en su propio corazón y las sacaba vacías.", p. 73). Ulises se aleja en soledad y presencia una hermosa escena en la que un rapsoda evoca a los héroes de la Antigüedad o al propio Amadís, la figura del héroe y su nostalgia del lecho conyugal ("Los héroes soñaron ver a sus esposas dormir solas / en amplios lechos, cuyos perfumes traían los vientos...", p. 74). La canción del rapsoda le conmueve y despierta su evocación de la amada soñada, y el lastimero son de la flauta ("... acaso pretendiendo llevar ella a las añoradas esposas la voz de los héroes perdidos en el lejano mar hiperbóreo.", p. 74) le devolverá a la realidad, al "choque" violento entre la idealización del amor y los comentarios de Alpestor. Sin embargo, nuestro héroe saldrá fortalecido del tropiezo, y la añorada esposa, con el hermoso nombre de la verdadera mujer de un héroe, aparecerá con la silueta de Penélope.¹⁹⁶ El capítulo termina con la tristeza de Ulises, y el siguiente comienza con el mismo tema de la soledad y la melancolía provocada por el amor ("El joven laértida seguía inclinando la cabeza hacia delante, afectando melancolía, y era dueño de graves silencios.", p. 75). La similitud de este tratamiento del desengaño del héroe con otro que hemos analizado en MEF es considerable: en el final del capítulo *A princesiña que quería casar*, nos encontramos con un Felipe triste y desencantado; y el siguiente

capítulo, *As histórias do algaribo*, se inicia como continuidad de ese sentimiento ("Andaba eu por aquel verán facéndome o malencónico, como na morado de doña Simona..." MEF 57). Con esta estructuración el autor consigue un efecto doble: 1.- La sensación del paso del tiempo, pues cambiamos de capítulo y suponemos por tanto un cambio de aventura o asunto, como ya estamos acostumbrados por la estructuración temática del resto de la obra; y 2.- la permanencia de la misma actitud en el héroe a pesar del cambio de capítulo, continuidad que viene a significar que es a "dolencia" es importante o al menos que ocupa al héroe durante un tiempo más o menos largo. La adolescencia de ambos personajes (Felipe y Ulises), su falta de experiencia en el amor y su tendencia a la idealización de la amada (de tono ingenuo en el paje, y de tono heroico en el laértida), acentúa más la similitud entre ambas situaciones.

Veamos cuál es el ideal femenino perseguido por este último, un ideal bien perfilado, mientras que, para el narrador de MEF, la llamada del otro sexo responde más bien al apremio de una curiosidad instintiva.

El protagonista de LMU imagina ser contemplado por una rubia hilandería mientras se quita el casco. En esta ensoñación se conjugan la belleza física de la muchacha de la fiesta de las espigas (fiesta que, por otro lado, está construida en torno al color del trigo: las espigas, el cabello rubio de la prostituta, y en esta imaginación de Ulises "el sol del mediodía", p. 87), y la ocupación laboral de la madre. En una caracterización del ideal femenino tan indirecta, en la que incluso el artificio del narrador es mayor que la propia esencia del héroe, tan sólo podemos interpretar la querencia de Ulises; y lo hacemos en dos direcciones que sin embargo no consideramos excluyentes: 1.- Hay una idealización de la esposa que se corresponde con la figura de la madre. En una sociedad monolítica y familiar como la que se describe, el héroe busca en su amada la repetición del cuadro familiar que conoce. Su deseo parece dirigirse por imitación de lo conocido. 2.- Una segunda idealización tendría por objeto a Penélope, no a la que posteriormente conocerá en Paros, sino a la esposa de Ulises en *La Odisea*. El deseo se dirige aquí, por imitación de lo conocido a través de los mitos.

El recuerdo de la madre como tejedora se repite ("... tejida en las largas tardes del verano por mi madre Euriclea...", p. 128). Pero el héroe verdadero no es aquel que estanca su voluntad en una imagen del pasado al fin y al cabo irrepetible, sino el que busca más allá del retrato de su madre, el que, en definitiva, es hombre y ansía también la aventura del cuerpo: "... los pechos de Helena, y me salen fáciles alegres comparaciones con manzanas, palomas, peces que saltan en el estanque y melocotones

rojizos de setiem bre..." (p. 129). Sin embargo, la visión del amor del protagonista es generosa y poética, y en ella no predomina la tiranía del cuerpo, el ardor juvenil de las comparaciones citadas más arriba, sino el lenguaje del querer. El héroe es respetuoso con las mujeres, sea cual sea su condición, como por ejemplo Ofelia, a la que ofrece el palomar para dormir y a la que respetará, aunque no dejará de alabar con cortesía sus virtudes físicas, aunque sean más bien taras, salvadas con gracia por el laértida: Ofelia tiene un sólo ojo, y Ulises la llamará "Ofelia del hermoso ojo" (p. 226). En otras ocasiones conjugará el tratamiento respetuoso hacia la dama ("dulce señora", "honesta dama", p. 157) con la búsqueda, en el juego, del premio de la carne: "... vino a caer a los brazos del astuto..." (p. 157).

Otras veces, los encuentros son todavía más fugaces y no permiten el juego, sino algún pequeño galanteo: "-Nombre de isla tengo: Citera. ¿Eres marinero?/-Lo seré de corazón, amiga." (p. 133), que, sin embargo, sí provoca un recuerdo, una débil ensoñación: "-Aún no dejamos Citera al nordeste- decía Basílides./ -Tiene nombre de mujer- ensoñaba Ulises." (p. 135).

También aparecerá el motivo de la expectativa amorosa, de la incertidumbre ante el encuentro con una dama (que subrayábamos para el Felipe adolescente de MEF), cuando el laértida pregunta la condición de Alicia, la dueña del palomar: "-¿Es soltera?" (p. 199).

La fiesta de las espigas divide tajantemente la experiencia de Ulises en el amor en dos partes. La primera parte, que hemos analizado hasta ahora, podemos dividirla a su vez en: 1.- Esfuerzos imaginativos del héroe por idealizar el encuentro con la amada, encarnada en la figura de la esposa; y 2.- Pequeños encuentros reales en los que el héroe se inicia en el arte de la conquista, al tiempo que lo hace en el arte de la narración.

La fiesta de las espigas puede contemplarse como una jornada iniciática frustrante, en la que no es el contacto directo con la pareja, sino el ejercicio de la idealización y su intento por llevar ese ideal a la vida real, el que surtirá al héroe de experiencias. En esa jornada iniciática es fundamental el papel de dos personajes: Alpestor y Poliades. El capítulo III (p. 68) se inicia con el protagonista en el hogar, pidiendo permiso a la madre para ir a la fiesta, y con las muestras de cariño de ésta; y concluye con la soledad y melancolía del laértida, vacío por no haber encontrado en la muchacha elegida la virtud de la madre sino a la prostituta. Es significativo el contraste entre el hogar, el cariño maternal y la protección que ofrece al héroe, con la soledad y el desamparo del mundanal encuentro con la vida real. Podría pensarse que Alpestor ejerce el papel del personaje iniciador, el responsable de que Ulises conozca ese pequeño rincón de la vida

tan alejado y diferente a la seguridad de su concepción del amor (maternal y mimética). Alpestor, ocupado, eso sí, en acompañar al joven e instruirle en la lucha, tan sólo le descubrirá sus aspiraciones en el amor, y no será, igual que él, más que un peón en el ajedrez del azar, que es quien de verdad inicia al héroe : frustración y aprendizaje. La actitud de este personaje no es intencionada, sino que es el destino el que encuentra las suertes del héroe y su criado ; el uno idealizando a la muchacha a la que el otro busca para acostarse con ella.

El concurso de Poliades es bien diferente, y se inicia en el capítulo siguiente con sus consejos que, lejos de estancar a Ulises en la ciénaga de la melancolía, le invitan a dar un paso siempre hacia delante, valiéndose de los sueños, albergando la esperanza del viaje y el encuentro con la mujer foránea. Se enfrentan dos concepciones radicalmente opuestas, la de Alpestor y la de Poliades, de forma que recordamos una vez más a MEF, concretamente el episodio *A sirea grega*, en el que el contraste entre dos personajes, con el trasfondo del desengaño amoroso, tiene lugar entre Merlín y Xosé do Cairo, que equivaldrían al tabernero y al criado respectivamente.

La segunda parte de los amores de Ulises, o el después, lo marca el conocimiento de Penélope, la breve pero intensa experiencia y el descubrimiento del verdadero amor, gracias al que observamos también una importante evolución en el héroe, que hasta ese momento presentaba un discurso lineal y uniforme. Penélope también representa un punto importante en la curva dramática y en la creación de expectativas para el lector. Veamos pues qué novedad nos trae este nuevo personaje.

La hermosa de Paros reúne las virtudes que el héroe persigue (ánimo que debemos deducir, pues no hay una caracterización directa de su pensamiento en este aspecto) en su ideal de la esposa, ideal que, como hemos sugerido, se corresponde con una imitación de la madre y del núcleo familiar. La joven es célebre en su lugar por la belleza de sus ojos, verdes como los de Ulises, verdes como los de Euriclea (p. 227), y tejedora. Será el propio Ulises quien le confíe el recuerdo de la madre (p. 228). Incluso el origen humilde de ésta se repite en su enamorada ("¡No se leer! dijo Penélope ruborizándose." p. 228), hija de Icaro, campesino. Pero en mayor grado que estos datos, que podrían parecer anecdóticos en una lectura superficial, opera, en la caracterización de este personaje como encarnación de la idealización del protagonista, la imagen que el narrador ofrece de una mujer matrimonial, sumisa, obediente con el padre, y madre al fin y al cabo de los futuros hijos del laértida:

Penélope hacía verde con sus ojos la luz del día. Contempló a Ulises con una mirada tranquila, afectuosa, habitual; con la misma mirada con que lo contemplaría después de cinco, diez años de casados, y padre de sus hijos. No, no debió sonreír cuando se tapó el rostro con las manos; estaba, en la sombra, haciendo una larga mirada respetuosa y matrimonial, esa con la que ahora acariciaba a Ulises, desde los rizos insubmisos hasta las sandalias caprinas. Esa misma que de pronto reventaba, como corteza de higo maduro en exceso, y dejaba asomar un asombro de llameante amor, deseos locos y felices miedos. Apenas, tan súbitamente rota, pudo responder lo que era obligado en Paros, en hijas de labriegos montañeses.

-¡La voluntad de mi señor padre! (LMU 236)

Con una triple pincelada se describe la actitud de la bella ante Ulises pretendiente: llameante amor, deseos locos y felices miedos; sentimientos que encajan a la perfección con la pauta del matrimonio, con la voluntad paterna del casamiento, pues en esta ocasión coinciden la voluntad del padre y la de la hija, de forma que la obediencia no es dolorosa (como ocurriría en un matrimonio forzoso de una historia de amor cortés), sino placentera, aunque visitada también por la incertidumbre, por el temor a lo desconocido.

La comunicación entre ambos personajes se inicia con un hermoso encuentro a media mañana, en un espacio a la vez real e idealizado, recreación moderna del *Locus amoenus*:

Por ello podremos encontrarnos ante distintos lugares que conservan una nota común: el reverdecimiento propio de la primavera, o lo que podríamos denominar el espacio primaveral. (...) El locus amoenus invita a la exaltación del amor con su belleza - flores y rosas- y la continua renovación de las aguas. Es el lugar del sueño, de la felicidad exaltada con sus claros simbolismos.¹⁹⁷

... y la huerta, redonda, cercada de muro bajo, con algún trozo encalado. Subida a la pared, junto a la puerta del camino carretero, estaba la muchacha. Parecían coronarla las ramas floridas en blanco de los perales. (LMU 228)

Más adelante, el espacio será más cerrado y familiar, y la soledad de los recién enamorados se perderá con la presencia de nuevos personajes: el abuelo de Penélope, el padre, la hermana y el cuñado.

El código utilizado para la comunicación también cambia: de un Ulises fabulador y parlante en el juego de la conquista, pasamos a otro más receptivo y observador, que no necesita el artificio de sus invenciones, sino que se limita a interpretar y leer con su mirada el universo de la amada ("El pretendiente contemplaba la redonda cabecita...", p. 238), a veces con un movimiento ocular ascendente, del que se sirve el narrador para describirnos la gracia física de la prometida:

Los ojos los tenía en Penélope; se arrastraban hasta los finos tobillos, reconocían las redondas rodillas, giraban con su cintura, saltaban con sus pechos y descansaban en la boca, a medias entre el aire de la sonrisa y los labios carnales. (LMU 234)

La joven es cómplice del ansia de su pretendiente, y de su esfuerzo por conocerla a través de la mirada ("Penélope ponía delante de los ojos de Ulises la roja boca entreabierta", p. 240), al tiempo que participa del mismo deseo ("Penélope levantaba hacia Ulises los ojos verdes", p. 239).

El súbito enamoramiento sorprende al héroe, que lleva prendada la cautivadora mirada de la heroína ("Ulises hacía su silencio con miradas de Penélope que había traído, sin saberlo, delante del rostro y en la boca.", p. 247). Si la mirada expresa la sed del otro que cada uno de los dos enamorados tiene, el producto de esa mirada, la cosecha recogida, será la imagen que poblará luego los recuerdos: "Veía las manos de la paciente tejedora dentro de sus ojos..." (p. 248) (D e nuevo un adjetivo, "paciente", nos regala el recuerdo de la madre.) En última instancia, esa imagen se traduce en una ensoñación de la realidad o en una ilusión que parece ser real, sorprendido el enamorado con la propia reconstrucción del grato recuerdo de la amada. "Sonrió porque creyó verla sonreír." (p. 248).

La mirada cumple también la función de facilitar el conocimiento del mundo de Penélope, para reconstruir luego su recuerdo. Ulises quiere tener un conocimiento exacto del escenario en el que ésta se desenvuelve, para poder imaginarla más tarde correctamente, en una perfecta adecuación entre el personaje y el continente:

Ulises se detuvo entonces a contemplar la casa y las tierras de Penélope. Las miró como parte corporal de ésta, con amor, y se prometió recorrerlas, paso a paso para poder poner estampas a las palabras de Penélope cuando en Ítaca le contase memorias, acaso añorante. Quería saber de qué fuente bebía, y en qué cerezo las cerezas más dulces. (LMU 242)

El contraste entre este nuevo Ulises y el que conocíamos hasta el encuentro de Paros es acusado: del héroe que se vale a sí mismo para imaginar cualquier escenario, cualquier personaje en cualquier variada circunstancia, de repente encontramos otro que quiere conocer la realidad al detalle. Incluso parece haberse transformado en una suerte de "visionario" de imágenes construidas sobre detalles reales: "...veía el viaje de una gota desde la hebra..." (p. 249), "...veía pies descalzos en la hierba mojada, y se ofrecía de todo corazón para secarlos con sus labios." (p. 249).

Sin embargo, para un enamorado exigente, no son suficientes las imágenes almacenadas tras las miradas, pues su retrato de Penélope no llega a ser del todo conciso, sino próximo y vago, cercano y desconocido a un tiempo; un retrato al que quizá le faltan (ese es el anhelo de cualquier enamorado) las pinceladas aportadas por los otros sentidos, y concretamente el del olfato: "... y no obstante tan confusa, variable y sorprendentemente perdida aquí para volver a hallarla allá; en tan vaga y próxima a imagen de ella, no sabía decir de un perfume..." (p. 249). Para dotar a ese retrato mental de un olor, el protagonista recurrirá una vez más a los datos conocidos, pertenecientes, una vez más, al universo materno: "... en la lejána Ítaca, en el aparador donde lucía la loza helénica, su madre ponía en dos grandes jarrones los últimos jazmines, y Ulises gustaba de aquel feble y tibio aroma..." (p. 249) "Sí, la sumergiría en aquel aroma del jazmín, en aquel aliento, casero, dulzón y tranquilo..." (p. 250). Si el olor elegido para recordar a la amada presenta ciertas virtudes paralelas a las de la madre (casero, dulzón, tranquilo), otra virtud no menos importante le atribuye Ulises al hecho de inventarle un olor a su enamorada: "Que Penélope no usase ningún perfume, que no la hubiese tocado ningún ungüento aromático venido de ultramar, era para Ulises como regalarle con una extraña y admirable virginidad." (p. 249). Creemos que, no sin cierta valentía, puede interpretarse esta idea como un deseo más en la idealización del héroe: encontrar una esposa virgen.

El amor surge para él de forma espontánea y natural ("Lo puso en palabras, casi sin pensar lo que decía.", p. 233), y fluye entre la pasión y el tímido temor ante una entrega que adivina definitiva y eterna ("Temía que si levantaba los ojos y encontraba los de ella, se enredaría en aquella profunda selva y ya no hallaría camino libre nunca más.", p. 234). Esa eternidad, el amor verdadero, no es sino una perfecta armonía entre el hombre y la mujer, una estampa en la que la amada es la receptora de los sueños del héroe, en la que la hembras, que representa los valores de la seguridad, el amor paciente y la expectación, encaja perfectamente en el universo masculino del sueño y la imaginación:

Tenía en su espalda la mano abierta de Penélope. La pequeña y dulce mano estaría oyendo latir su corazón, mirando con las yemas las letras, una a una, de las palabras locas, enamoradas, ardientes, que el mazo estaba inventando. Palabras que al pasar, por el camino de esa mano, del sueño de él a la inmensa expectación de ella, se detenían un instante en la señal que el estríbo del telar antiguo había hecho, día a día, en la palma de la paciente tejedora. Y el amor se hizo en aquel mismo instante profundo y puro, y eterno. (LMU 240-1)

Ulises manifiesta su amor abiertamente y sin artificios (p. 239), recuerda la fiesta de las espigas y la idealización de la esposa aguardando al héroe de la canción del pequeño rapsoda ("las esposas de los héroes solas en sus lechos", p. 234); sabiéndose triunfador al fin en la aventura del amor, sabiéndose profundamente enamorado. Además, sabe que su amor es plenamente correspondido por Penélope. Cuando declara sus intenciones al padre de la joven, Icario; "Penélope se tapaba el rostro con ambas manos, pero Ulises pensaba que bajo las suaves palmas estaba sonriendo".(p. 235) Y también se mostrará confiado ante éste, al que llamará "futuro suegro" antes de conocer su parecer sobre el matrimonio.

Buscaba palabras y él, fértil en el vario discurso, imprevisto embustero, sabedor de historias y pasos famosos, jonio en fin de suelta lengua, se hallaba mudo. (LMU 234-5).

El protagonista, otrora hábil narrador, pasará sorprendido ante el amor, perderá momentáneamente la facultad de inventar, y tan sólo tendrá ojos para observar a su amada, y sencillez para declarar, tanto a ella como al padre, sus intenciones. En un primer momento, el héroe se presenta ante la desconocida joven con el aderezo de alguna pincelada fantástica: las dimensiones de la isla natal (p. 229), y la extraña ocupación ("Además de hierbas medicinales, escucho el canto de pájaros y busco esposa.", p. 229). A pesar de estos pequeños ornamentos, el resto de la información es verdadera, y el contraste con aquel héroe-narrador que se hacía pasar por Amadís o el Bastardo de Albania, es grande. Su presentación ante el suegro es del todo real: "Yo soy Ulises, hijo de Laertes, boyero y carbonero en Ítaca. Viajo por ver mundo." (p. 235); y sus recursos teatrales, su agilidad en la palabra, tan sólo serán el vehículo ideal para expresar su amor verdadero, y no para inventar una personalidad ajena. Se le plantea al laértida la dicotomía Verdad/Mentira en los términos que hemos señalado: ser verdadero y transparente, o utilizar su astucia como fabulador-actor para conquistar a la hembra. Su amor hacia ella, y su respeto hacia su familia, le exigen pronunciarse en un primer momento, pero la idealización del amor, en la que el hombre debe mostrarse heroico, le inclinan a permitirse algunas licencias -basadas más bien en la ocultación- y jugar levemente con su personalidad ante la audiencia:

El amor a Penélope le imponía a Ulises una natural veracidad en todo lo que había de decir de sí. En casa de Icario, contando de la suya, había sido modesto, y solamente exagerara afirmando de su ánimo vagabundo, porque en algo tenía que ser heroico ante los ojos verdes; con eso, y con dejar como misterio parte de los motivos de su viaje, podía incluso fingirse melancólico o ponerse triste en alguna ocasión, y pasear distraído como ensoñando, sin que nadie viniese a interrumpir su soledad. (LMU 245)

Aunque en esta cita los "ojos verdes" funcionan como metonimia, lo cierto es que la mirada, los ojos, son los jueces, los árbitros de la relación en la comunicación visual que se establece entre los enamorados.

No obstante, Pretex tos ofrecerá la ocasión de "pecar" al laértida al preguntarle si en verdad descende del rey Lear como asegura Z enón, y el héroe recurrirá a la fábula familiar de la visita de Ricardo Corazón de León a Ítaca ("Sí, de esos soy, por una abuela mía que parió de Ricardo Corazón de León.", p. 245). El narrador traslada hábilmente el problema de conciencia del héroe (sobre la dicotomía Verdad/Mentira) al lector, que debe plantearse una serie de probabilidades: 1.- Ulises no miente a Pretextos y Ofelia, si él cree en la mitología del linaje paterno. 2.- Miente sí, sabiendo falsa la historia de Ricardo Corazón de León en Ítaca, la utiliza como verdadera. 3.- No miente en el contexto de la obra, no miente al lector, pues la información que utiliza la tiene el lector por verdadera, una vez haya coope rado y asumido el mundo fabuloso que se le presenta como verosímil.

De cualquier forma, mintiendo o no, siendo libre ante su conciencia o dejándose llevar por los cauces de su fantasía, el laértida será tenido por un héroe por Pretextos.

Si en esta dicotomía se aprecia una notable evolución del protagonista, que renuncia a la mentira por amor (al menos ante la amada), también adelantará el narrador una evolución análoga respecto a otra dicotomía: Mundo/ Mujer:

Se sentía profundamente solitario y lúcido, despojado del mundo entero voluntaria mente, de los feraces reinos y las naves; fugitivo señor, arrojaba al polvo del camino las coronas de oro, y entregaba su cabeza al regazo de Penélope. (LMU 248)

El amor, la entrega a la joven de Paros, desplaza a las ideas mundanas (entre las que se incluiría la del fabulador), a las heroicas aspiraciones, a los reinos por conquistar. El héroe renuncia al mundo, porque el mundo es ahora Penélope: "... reconocida en toda cosa, flor, agua que corre, ave o nube..." (p. 249)

Pero el amor también es agri dulce y presenta su envés en el motivo de la ausencia. La ausencia de la persona amada en *La Odisea* se centra en el personaje de Penélope, asediada por los pretendientes, y no en Ulises, arrojado a la interminable aventura. Sin embargo, en LMU se invierten los términos. Mientras el padecimiento de la ausencia para la joven de Paros (cuya virtud en esta coyuntura es también la de la fidelidad) se refiere en una breve nota en el Índice Onomástico ("Cuando Ulises huyó de Paros, quiso casar la hija con un sastre, que hacía falta reponer el vestuario familiar, pero no pudo

separar a Penélope de la ventana, en cuyos cristales, silenciosa, posaba im plorantes miradas verdes.", p. 293); las noticias de Ulises, a la postre protagonista de la novela, es en cambio más rica. En prim er lugar po rque el narrador no vuelve a ocuparse de la amada cuando Ulises se despide de ella, y el episodio de la hui da de Paros debemos seguirlo junto al héroe: él de sconoce la reacción de la am ada, nosotros los lectores, a merced de la estrategia del narrador, también.

El laértida no se marcha con las manos vacías, sino con la esperanza de verla otra vez y hacerla su esposa, y al abandonar la isla , el mundo seguirá siendo Penélope: "La m ás coloreada de las nubecillas au rorales tom ó la form a redonda y carnal de la boca de Penélope." (p. 263). Al regres ar a Ítaca, el viajero sigue alimentando la esperan za de reencontrarse con la amada, en una idealizad a escena familiar ("Estaría sentada al telar en que tejiera su abu ela, la m adre de L aertes, racim os azules en linos cándido s. Penélope saldría vespertina a la ventana con la madre Euriclea...", p. 268) que no tendrá lugar; y la ausencia se convertirá en una in comprensible espera que le sum irá en la soledad (p. 269). Quizá el héroe no estaba preparado para esa última y tediosa aventura: "ULISES.- El hijo de L aertes. Lo había aprendido todo, menos a esperar." (p. 306). El narrador aliviará al lector de esa espera , contando en pocas líneas, o evitando contar ("No quiero decir cuán to esperó Ulises, los años o los siglos, acaso". (p. 269), agilizando el paso del tiempo en la última parte de la ob ra titulada *Final*, quizá porque tampoco él sabe cómo se espera. De cualquier forma, la tensión creada al final de la obra, basada en la separación de los dos enam orados y en la ocult ación de toda noticia de Penélope (exceptuando la mencionada nota del Índice Onomástico, que puede leerse una vez concluida una lectura lineal y ortodoxa de la obra) ; desdibujan el m otivo del regreso d el héroe a Ítaca, que el lector aguarda (com o una expectativa m ás de l as similitudes entre la obra del mindoniense y la de Homero), y desvían la atención de éste sobre el encuentro con Penélope. Incluso para el héroe pa rece más vital la recuperación de la amada que la vuelta al hogar. La aventu ra, la vida, no estará concluida sin ella: "- Padre, si para la vendimia no llega, volveré al mar." (p. 269).

El encuentro tendrá lugar finalmente. El paso del tiempo vuelve a escurrirse fugazmente y el héroe envejece en pocas líneas: "... y ya se sentía más que maduro, y se le antojaba podredumbre la madurez, de tan cansado, so lo, y no más que un vago sueño por amigo cotidiano..." (p. 269). Tan sólo algún sueño le acompañan en su soledad, en su m adura soledad, pues de nada le sirve la madurez, sentirse hombre como ansiaba en la juventud, si no tiene a su lado a Penélope. Y ésta llegar á, troca da su dulzura por los ácidos d e la

vejez, por el paso del tiempo: "Los dedos reconocieron los ojos y la boca antes de que pudieran hacerlo los ojos y la boca. Penélope, la tan amada, era amarga. En la memoria de Ulises surgió Foción, mojándole el rostro. / -¡Toma, prueba! ¡Es amarga! ¡Es el agua del mar!" (p. 270).

¿Comprende quizá el héroe que la aventura que se le ofrecía en la juventud, era a fin de cuentas la del amor; que el fruto codiciado era a la postre tan sencillo como el mar, como la compañía de la esposa en la antesala de la muerte? ¿Son el mar y el amor una misma aventura?

El encuentro devuelve la felicidad a Ulises y, con ésta, el mundo y la naturaleza recobran su curso: "Nació hierba otra vez, y las cosas tuvieron nombre. Reemprendieron su curso el sol, la luna y las estrellas." (p. 270)

6.3 EL HÉROE Y LA AVENTURA DE LA NARRACIÓN.

La figura del héroe narrador, presente ya en SG y en MEF, presenta nuevos matices en LMU, y una variada riqueza en la que entran en juego nuevos factores: el teatro, la improvisación, la utilización de la aventura mítica del héroe como materia para la narración espontánea...

Las historias, como en MEF, tienen un gran protagonismo en esta novela. En el mundo creado por el autor para dibujar a su protagonista, casi todos los personajes cuentan historias, y es una virtud señalada el saber narrar o cantar. Se enfatiza en toda la obra el modo de contar, de forma que la virtud del buen narrador debe complementarse con un dominio del lenguaje y los recursos fonéticos. Zenón dará algunas recomendaciones (adelantemos que Zenón representa algunos valores opuestos a los del héroe) a Ulises para su entrevista con Alicia, la dueña del palomar. "Háblale lenguaje elevado, y métele en el dictado alguna cita literaria. ¡La gente quiere ser apreciada! (p. 203). Por tanto, la narración no sólo preocupa a los personajes que apoyan al héroe o pertenecen a su ámbito, sino también a sus oponentes. El contador de historias, en un mundo en el que éstas colman casi por completo el espacio de la vida (lo ocupan y desplazan a la acción), es también un sensible oyente, capaz de apreciar tanto el contenido como el continente. Así, el laértida apreciará el modo y recursos del mendigo ("...variado y burlón, y acompañado de tanto juego de cayado, y con éste dibujaba el perfil del personaje en el aire.", p. 202) o de Antístenes ("-Dí algún elogio, Antístenes, saboreando las

palabras...", p. 172). Pero si es importante el continente, también lo es el contenido, como señalábamos más arriba. Recordemos que Foción no quería contar su vida porque no la consideraba suficientemente rica en hazañas. Ulises narrador, y oyente cuando debe serlo, también desea convertirse en Ulises-sujeto del canto ("... y sea yo solamente atento auditor, o si San Ulises es favorable compañero, sujeto del canto, y mi aventura el argumento.", p. 87) (5). El deseo del protagonista se une en este punto con la esperanza de tener una vida cómoda y plena, que pueda ser recordada por otros narradores-cantores. Las historias cobran una importancia significativa en el concepto de héroe que tiene el laértida, en el que la fama, el nombre y el recuerdo de los hombres ilustres, configuran una idealización del yo. Y aunque la vida de Ulises, en poco se parezca a la soñada en esa idealización, su historia sí será contada por el narrador de la novela, y él, aprendiz de héroe, será el protagonista, el sujeto de LMU. Podrá parecer esta pequeña licencia en nuestro análisis, una fácil extrapolación o un burdo recurso para emparentar la diégesis con la labor del autor, para ir más allá del estudio de nuestro campo, el héroe, y darle a éste vida propia; es decir, sacarlo de la diégesis y llevarlo a la vida real del autor. Sin embargo, creemos que la obra de Cunqueiro, y su asombrosa ironía, plantea continuamente estas interacciones o galanteos entre la literatura y la realidad, que no deberíamos pasar por alto para entender su genial creación. Además, son los propios personajes los que hacen creer al lector en la ilusión de un juego metanarrativo. Penélope, por ejemplo, se reír con total ingenuidad a los finales felices en las novelas, mencionando en realidad a su propia vida, a su circunstancia, que no es otra que la diégesis de LMU: "Mi madre murió. Solía decir que muchas veces una bella esposa, traída a una isla desde otra remota, es el más hermoso final de una novela." (p. 229). Así concluirán las vidas de Ulises y Penélope, y así concluirá la novela de Cunqueiro.

El placer de escuchar historias es un "ritual" del que participan casi todos los personajes. Es quizá un derecho de los hombres libres, un descanso o una forma de ordenar el mundo, que les pertenece, y que el autor siempre concede ("¿Quieres regalarnos el oído, noble cantor?", p. 89). Para algunos personajes ese placer constituirá un consuelo terapéutico, una pequeña alegría en una realidad azarosamente hostil, como es el caso de Helena, la niña paralítica, cuya hermana, una vez conocido Ulises, y ante la esperanza de la novedad que siempre trae un forastero, requerirá a éste para contentar a la pequeña enferma (p. 157).

Si las historias nutren y amplían los horizontes de la novela, la enriquecen y la abren a nuevas posibilidades narrativas; lógico resulta que el diálogo sea una pieza fundamental en su construcción, y sobretodo en la solución adoptada por el narrador para mostrarnos a los personajes. Las relaciones entre éstos se basan en la amistad, y ésta en el diálogo, expresado también por el narrador como la convivencia del marino en su elemento, del viento y la nave: "Era continuo y cordial el diálogo del viento con el velamen..." (p.176).

Quizá el punto de partida para analizar a Ulises como héroe-narrador, fabulador o "fértil imaginativo", sea el de determinar la naturaleza de esa materia imaginada: cómo es, de dónde procede y cómo se canaliza luego para tomar la forma de una historia, un recuerdo o la invención de una identidad. Algunas consideraciones sobre esta naturaleza las veremos en el epígrafe "El narrador y el héroe", pues la identificación, la relación que existe entre ambos, cobra en estos aspectos toda su fuerza y significado. Veamos ahora simplemente el origen de esa materia.

El sustrato sobre el que se asienta consiste en el propio universo itacense: el espacio natal, el mar y sus personajes y el retrato familiar y social de la pequeña isla. El resto es un conglomerado de historias, de vidas ejemplares (como la de Foción o la de San Ulises), de anécdotas, personajes y cantos escuchados a sus educadores y compañeros; y aquellos otros héroes, personajes y situaciones que el protagonista referirá o utilizará en sus narraciones, pero de los que el narrador omitirá su procedencia.

El capítulo IV de la Segunda Parte (*Los días y las fábulas*) puede considerarse como una jornada de iniciación en la aventura de la narración. El héroe todavía guarda en su corazón la melancolía del primer desencanto amoroso. El ejercicio de la libre ensoñación, de la fabulación, le devolverá la alegría. (p. 80). El maestro iniciador será Poliades, que escuchará con agrado las fabulaciones del joven y alabará su imaginación y facilidad de palabra. En contrapartida, éste se considerará discípulo del tabernero en lo tocante a sueños e imaginaciones (p. 78). En las fabulaciones del héroe aparecerán ya las materias a las que hacíamos referencia más arriba: el viaje ("He viajado mucho todas estas noches, maestro.", p. 80), los héroes ("... ví a Héctor domando en el trebol florido...", p. 80), los escenarios como Tartessos (lugar del que tendrá noticia por el relato de Foción); y una concepción de la sociedad y la familia, heredada pero que ya utiliza como propia ("... son las mismas estrellas que contemplan nuestros padres, nuestras esposas, nuestros hijos, nuestros criados?", p. 80). La alegría vuelve al rostro del héroe cuando descubre libremente el poder de la imaginación para suplir la realidad,

y su afán por tener una vida rica y fantástica le llevarán a albergar una alta concepción de la vida, o al menos de la porción de vida que se cuenta en las historias, como la de León Leonardo (p. 114). Gracias a ese poder, Ulises podrá ser el héroe, el monarca y el protagonista de muchas historias, que no siempre buscan la aceptación y la admiración de la audiencia, sino también el propio regocijo y el conocimiento; es decir, el encuentro con uno mismo ("Se coronaba en su imaginación y era sincero y romántico consigo mismo.", p. 254), y con el mundo:

... pero no sonreía por vanidad de imaginativo fecundo, como sospechaba Basílides el Cojo, sino porque hallaba, de pronto, que el mundo era inmensamente rico y vario, y que eran innumerables los reinos desconocidos a los que una mirada asombrada y una voz fresca podían acercarse a levantar la punta del velo de encendido color que los cubría. (LMU 250)

pues el mundo de nuestro héroe es ante todo el que él imagine, el que visite en sus ensoñaciones. Este es otro de los valores de la novela que encarna el protagonista, pero que también encontramos en otros personajes como Foción: "Hay islas que existen porque en sus bahías echó el ancla Foción..." (p. 289). El poder de la imaginación se revela en tonces como el de descubrir, el de enseñar facetas de la vida que no alcanzaríamos si no las imaginásemos, y de las que somos legítimos descubridores. Quizá la cualidad más sorprendente del héroe en su capacidad imaginativa sea la rapidez con la que monta su discurso, su actuación o el relato de una historia, por la que podríamos calificarle como improvisador. Por ejemplo, en el capítulo II de la Tercera Parte, Ulises hace un nudo y en el momento le inventa una utilidad imaginaria (p. 118) o le saca un parecido con una cosa real al siguiente (p. 119). En el capítulo I V sorprenderá a Políades con su inventiva libre y sin complejos. El héroe improvisa un texto que acompaña al paisaje que los dos personajes encuentran durante su paseo: un grupo de casas abandonadas. La materia utilizada por el laértida en esta ocasión es de doble naturaleza: los héroes antiguos y los viajes de Foción. Son materias asimiladas en un pasado más o menos inmediato. Pero su capacidad improvisadora le llevará a alcanzar cotas más altas, más hermosas si consideramos que la relación entre la imaginación y la vida real es mucho más estrecha, de manera que el arte de la fabulación, más atrevido, resulta a la postre más placentero. Estamos hablando del capítulo III de la Tercera Parte. Ulises y Alción desembarcan y visitan una posada en la que el primero inventa una historia con Menelao como protagonista y en la que la peste

es el desen cadenante de los acontecim ientos. Para describir la llegada de la plaga, compone una escena en la que "un forastero que sube del muelle a la posada de la ciudad, abanicándose con su sombrero verde, pide un jarro de vino fresco y entrega una moneda de plata con la efigie de un rey antiguo..." (p. 130). La escena no es otra que la que ambos marineros están viviendo en ese momento: Alción es el forastero de la gorra verde y la moneda con el rostro de un rey antiguo (Menelao), motivo por el que el laértida improvisa la historia. El héroe utiliza el presente más inmediato para componer su pequeño relato, del que se sirve además para aleccionar al posadero, atemorizarle y tildarle de avaro (p. 130). Consigue así el héroe-narrador caminar por la línea que separa la imaginación de la vida real, improvisando a partir de una vivencia muy cercana, casi coincidente con el asunto de la historia, pero tocado de forma que se alcance el efecto deseado: sorprender a la audiencia y desestabilizarla. Al joven le preocupa la reacción de la audiencia no cuando se sueña héroe (en el sentido clásico) de variadas hazañas, ni protagonista de una historia contada por otro, sino cuando se sueña héroe-narrador. Por ejemplo, cuando Basílides, de camino hacia Paros, le cuenta cómo es el teatro nuevo (en el que el público participa), éste se emociona con la idea de poder hablar en el teatro: "- ¡Acaso pida yo la palabra en Paros!" (p. 178).

Otras virtudes del héroe-narrador son: la facilidad de palabra, con la que embellece sin fatiga un hecho cotidiano:

-Las palabras son inquietas mariposas que van y vienen. Por si valen algo, digo que los audaces, tras haber pisado la oscura noche en extranjera tierra, regresaron a la bien anclada nave, y acariciaron el cordaje y las velas, que sudaban sal marina golpeadas ritualmente por la amigable cabellera del tibio viento del sur. (LMU 116)

y su lirismo: "-¡Hablas casi en verso, Ulises!" (p. 71)

Su imaginación está poblada de héroes sobre los que versarán sus narraciones y comentarios, o a los que inventará situaciones y extraños pasos:

Le gustaría a él, en otra ocasión, contar la historia, tendiendo las manos hacia las llamas. Buscaría un héroe de lento paso, mozo y fatigado, vestido de vivos colores, la mano con frecuencia en la despejada frente, leal enamorado, señor en un remoto país con altas torres, Gaula acaso llena de banderas... (LMU, 110-1)

El juego de Cunqueiro es muy rico en este ejemplo: el narrador de la novela imagina a su protagonista (Ulises) imaginándose narrador de otro héroe, un héroe tipo Amadís. Esta singular concatenación es similar a la que estructura MEF: el autor imagina a su

narrador (F elipe) im aginándose a un héroe (Merlín), en este caso un héroe tipo "maestro".

La mención y el recuerdo de esos personajes antiguos, comprenderá también un deseo de sana imitación por parte del laértida, por lo que podríamos decir que los héroes y sus vidas ejemplares funcionan como modelos para él. En este sentido, González Millán señala una semejanza entre el Ulises cunqueiriano y Don Quijote: ambos imitan a héroes literarios de épocas pasadas: "...o paralelismo con don Quixote é singular: ámbolos dous heroes, o cervantino e o de Cunqueiro, modelan a súa vida imitando a heroes literarios pertencentes a épocas históricas xa extinguidas..."¹⁹⁸. Son modelos supuestamente aprendidos en su infancia itá cense, pero prestados en realidad por el autor. Y, siguiendo estos modelos, el protagonista ideará para sí una vida heroica:

A Ulises le gustaban aquellos extremos imaginativos, y pasaba en un santiamén de la amistad secreta con el tirano, que le permitía figurarse a sí mismo saliendo de la noche al alba dueño de rápida flecha en el ágora de veces porticada de Zante, al amor por la rebeldía y a poderosa capitanía en el mar, viniendo en ligeras naves como señor de bárbaros mercenarios, cuyas negras banderas decoradas con hipógrifos y serpientes de vibrante lengua convocaban a los ávidos buitres en las playas. (LMU 86)

en la que incluso sería grato un encuentro con los antiguos dioses: "-A Apolo, Hércules, Hermes, Afrodita...No temo nombrarlos./ -Me gustaría encontrar en algún camino a tan nobles transeúntes." (p. 193)

Por otro lado, las formas de encontrar la muerte de esos héroes, son deseables y consideradas honestas y, en fin, heroicas para Ulises ("El que retorna muerto a tierra en el lomo de las olas, ése es sagrado.", p. 86) ("Grandes héroes de pasados tiempos han muerto así, honestamente.", p. 138); que también imaginará su muerte con ironía (p. 134).

La presencia de la muerte en LMU no es muy acusada. El primer encuentro del héroe con la muerte, será la tragedia del piloto Foción (p. 90), por la que sentirá el deber de ofrecer un último gesto al amigo velando su cadáver, y recordarle con cariño (p. 92). Por otra parte, la aventura del mar presentará algunos peligros para el héroe e incluso la posibilidad de la muerte en una fuerte tempestad (cap. VI de la Tercera Parte). También aparecerá en los ejemplos arriba mencionados y en algunas historias contadas por sus compañeros. Pero la muerte no supone en principio motivo de preocupación para un joven que quiere aprender a ser hombre. Sí lo será en cambio la pérdida de la libertad o de la esperanza de volver a ver a Penélope. Muy al contrario, el laértida se mostrará

valeroso y temerario, ofreciendo incluso su vida a cambio de un episodio heroico: el imaginado encuentro con las sirenas ("Yo quisiera estar solo cuando oyese la sirena, y ver en sus palabras todo lo que está oculto. No me importaría perder la vida, y menos que la vida la mucedad-dijo Ulises.", p. 145). El premio de tal intercambio no es otro que el de la fama. El héroe no teme a la muerte, ni a las sirenas sí, a cambio, su regreso es glorioso, si, en caso de haber muerto, su fama y su nombre le preceden ("Quisiera regresar de Ítaca y que se oyesen entrechocar colgadas de mi nombre preciosas medallas con altivas leyendas, pero podrían regresar mi nombre y las medallas sin mi joven y tan poco usado cuerpo, y también sería hermosa cosa.", p. 145). Recordemos la importancia de la fama en el universo de las novelas de caballerías:

...asociado con otro de los prob lemas de personaje: la adquisición de una fama, de un honor. (...) Por otra parte, el héroe debe adquirir una nombradía, una fama suficiente para ser estimado 199

Si la fama es importante para el héroe, también lo es la figura del héroe-narrador ante las mujeres. Se repite, en lo esencial, la misma condición del héroe-narrador que veíamos en MEF: el héroe alcanza un status superior ante la audiencia femenina, con la posibilidad de conquista si éste es su ánimo. En el primer ejemplo de Ulises como héroe narrador-enamorado, éste describe a sus amigos cómo enamorar a las mujeres por medio de la narración. La narración en primera persona del Indicativo, intercalada con gerundios, realza los recursos teatrales de los que se sirve, imaginariamente, para conseguir sus propósitos:

Despacio, despacio, jugando con la cadena de bronce que llevo al cuello, me voy acercando a donde están las mujeres (...) e inicio una tímida caricia a la cabecita perfumada más próxima a mi mano; alabo los ojos celestes, y busco con los míos, como el perdido en la oscuridad una luz amiga en lo lejos del bosque, los más hermosos entre los que me miran. (LMU129) Y finalmente busco el rostro de una mujer de madura edad que todavía sea hermosa, y mirándola fijamente me retiro poco a poco... (LMU 129)

La enseñanza de este pequeño recurso corresponde a Poliades. En este ejemplo, Ulises se imagina héroe narrador-enamorado, pero también tendrá la oportunidad de probarse como tal con Alicia, la dueña del palomar de Paros. Los motivos que le llevarán en esta otra ocasión a adoptar la figura del narrador-enamorado serán diferentes: por un lado el motivo mismo de la visita (el recién llegado quiere que Alicia le alquile el palomar) y, por otro, el juego de la conquista, no para obtener el premio de la entrega de la mujer, sino por el placer de observar la angustia y el cambio de ánimo en la señora ("... le divertía angustiar a aquella manzana madura de la que venía tan cálido perfume de

claveles.", p. 206). La audiencia, ahora real, presentará algunas dificultades al héroe-narrador ("El tono no era fácil. Alicia pasaba ya de los cuarenta...", p. 204) que, una vez estudiada la psicología de la dama, elegirá una narración en la que él será el protagonista. Alicia se deja seducir por la "novela" que cuenta el laértida y por alguna que otra gentileza ("... un cabello trigueño y ondulado como el tuyo, sería cantado en mi país como una flor bella y extraña.", p. 205). Una tercera motivación surgirá de la propia narración (en la que Ulises se hace pasar por el Bastardo de Albania), y será la de conseguir que la cuarentona le lave los pies como si en realidad fuese un príncipe. La escena recuerda tímidamente a aquella en la que Ulises, disfrazado de mendigo, es lavado por su nodriza Euriclea, y la anagnórisis de la cicatriz del jabalí, en la Rapsodia XIX de *La Odisea*. Sin embargo, en LMU, el tono y el sentido son muy diferentes: Alicia, descuidada, casi rozará sin darse cuenta sus pechos semidesnudos con los pies del héroe, mostrándonos el narrador la posibilidad de un contacto sexual entre ambos personajes, aumentando al tiempo el interés del capítulo, que se acompañará con una gradual elevación de la temperatura de la escena, expresada por medio del cambio que se produce en la dueña del palomar y por algunas pinceladas que ofrecen al lector la esperanza de ese encuentro sexual (el escote de la huérfana, el ambiente relajado y de nuevo el espacio con tintes de Locus Amoenus para el encuentro amoroso):

El pabellón tenía una terraza delante, cubierta de cañas, y en las abiertas ventanas el viento hacía revolotear cortinas blancas. Toda la terraza estaba llena de tiestos floridos, y de cestillas de barro que colgaban de gruesos cordones del techo, caían verdes enredaderas de menudas hojas, entre las que lucían florecillas amarillas y azules. (LMU 203)

Dos recursos más utilizará el joven héroe-narrador para conseguir sus propósitos: ayudarse de su condición de forastero, que aumenta su interés, y cantar un pequeño "romancillo de galanes" (p. 215)

EL HÉROE Y EL JUEGO DE LA IDENTIDAD EN LA AVENTURA DE LA NARRACIÓN.

Ulises halló la ocasión de hacerse dueño de su propio discurso, de referirse a sí mismo y a su presencia, de llevarla, como solía, a la curiosa atención de los circunstantes. (LMU 235)

Ya hemos analizado algunos ejemplos en los que las dotes para la narración de nuestro héroe son evidentes. Veamos ahora cuáles son esas grandes pruebas que tendrá que afrontar en la aventura de la narración y sus éxitos, sus gemas como fabulador, como inventor de historias en las que será protagonista. Ese primer logro de Ulises-imaginativo lo encontramos en un bello episodio en el que el joven cuenta su historia a Helena, la niña paralítica.

ULISES COMO AMADÍS.

Quizá nos parezca esta la gema de mayor valor, pues el motivo de la narración es altruista y descubre al lector la nobleza del héroe, que intenta contentar y distraer a Helena, paralítica en el lecho, mientras que los fines perseguidos en la entrevista con Alicia, como hemos visto, eran interesados.

El recurso utilizado por el laértida en estas narraciones es el siguiente: narrar en primera persona la vida de un héroe como si fuese la propia, y no revelar su verdadera identidad y personalidad, sino mantener la ilusión de la audiencia y fingir esa nueva identidad cuando la narración ha concluido. El primer héroe elegido por Ulises llevará el nombre de aquel que servía de modelo a Don Quijote: Amadís de Gaula. En esta historia veremos por un lado el parentesco de este nuevo Amadís (al que denominaremos como Amadís II) inventado con el de Garcí Rodríguez de Montalvo (al que denominaremos como Amadís I); y, por otro, los diferentes mitemas de la vida del héroe que aparecerán. Precisamente a través de estos mitemas podremos comprobar la estrecha relación existente entre el autor y el protagonista de LMU. Desmenucemos pues la historia contada por el itacense:

NACIMIENTO. Amadís II nace en difíciles circunstancias, incluyendo el peligro de muerte de los progenitores (su madre morirá y su padre será acosado luego por sus perseguidores) (p. 159) Ese tipo de dificultades en la primera hora de la vida, están presentes en la leyenda patrón descrita por Otto Rank sobre el nacimiento de los héroes: "Su origen se halla precedido por dificultades, tales como la continencia o la esterilidad prolongada, o el coito secreto de los padres, a causa de prohibición externa u otros obstáculos."²⁰⁰. También las encontramos en el nacimiento de Amadís I, abandonado a las aguas. "Los héroes muestran su excepcionalidad por las circunstancias de su nacimiento o su infancia", nos recordará Cacho Blecua en su prólogo a la obra de

Montalvo²⁰¹. El nacimiento tiene lugar en el otoño, pero trae consigo el canto de la primavera: "...reconocería en la alegre expectación que los iluminaba, misteriosas vísperas de primavera." (p. 160). Veremos en el capítulo de nuestro análisis titulado "El héroe y la Naturaleza", que puede considerarse a Ulises como un héroe primaveral.

La infancia excepcional de Amadís II es también propia de un héroe: una vez muertos los progenitores quedará al cuidado de los criados y será amamantado por una cierva (p. 162). Las semejanzas con Amadís I en este punto, las encontramos sin embargo con su hijo Esplandián, criado por una leona y por el ermitaño Nasciano, que cuenta los detalles al rey Perión en el siguiente pasaje:

Entonces le contó cómo lo tomara de la bolsa de la leona embuelto en aquellos ricos pañales, y cómo lo criara a la leche della y de una oveja hasta que uvo ama natural, que fue una muger de un su hermano que llamaron Sargil.²⁰²

Ulises parece, sin embargo, restarle importancia al motivo de la crianza cuando reconoce que no es un hecho excepcional sino común: "-¡La leche de cierva apresura el crecimiento de los príncipes en Gaula y en Bretaña!" (p. 163), opinión en la que también reconocemos el "guiño" del autor, haciéndonos caer en la cuenta, o recordándonos con ironía, que el amamantamiento de los héroes por parte de animales, es propio de las novelas de caballerías. De esta forma, Cunqueiro utiliza a los lectores como cómplices de la mentira de su protagonista, que está usando para su "montaje" narrativo, motivos comunes de la literatura.

PROGENITORES. Tanto Amadís II como Amadís I son hijos de reyes, y sus escudos acreditan su linaje y su identidad:

Yo declaro mi nación de prontos francos, en memoria de donde la paterna torre enseñaba geometría a cuatro colinas desiguales (...) Me llamo Amadís, don Amadís de Gaula, y mis armas son la pluma negra del ala del cuervo en campo de sinople. (LMU 159)

De esta declaración de identidad del héroe ante la niña impedida, resulta interesante la mención de la torre paterna, que recuerda a la torre de Samarugo, en la que nacían (en SG) Rosendo y el obispo San Gonzalo: "Rosendo venía de Samarugo, la torre de piedra, cuadrada y vertical, que enseña geometría a mi tierra" (SG 129). El concurso del autor en este punto es evidente: lejos de disfrazar a su héroe Ulises, lejos de alejarse de él, la forma de fabular de éste (en lo referente a la torre paterna) es idéntica a la del autor en su novela SG. Por tanto, la identificación entre el autor y el protagonista de LMU es aquí plena; además de constituir un claro ejemplo de intertextualidad.

Pero volvamos a los progenitores de este personaje inventado. La madre de Amadís II posa en su vientre las manos cargadas de sortijas "buscando transmitir al heredero las mágicas y probadas virtudes de las gemas" (p. 160). Esta podría ser la versión materna, femenina, de otro motivo clásico de la literatura medieval: el recién investido caballero hereda las virtudes del caballero del que toma las armas ("La idea que afirma que recibir la caballería de manos de un señor de privilegiada posición social une al destinatario al honor y a la dignidad del señor (...) por ello el acuciante interés de los jóvenes aspirantes de las novelas por recibir la caballería de las manos del rey Artús o de Lancelot.")²⁰³; que encontramos también en la obra de Garci Rodríguez de Montalvo, como señala en su prólogo Cacho Blecua ("... de modo que las cualidades del iniciador son transferidas con la ceremonia."²⁰⁴).

EL NOMBRE DEL HÉROE. La relación entre el autor y el héroe resulta capital para comprender el juego que se plantea con la utilización del nombre del héroe Amadís. Supongamos que la susodicha relación es mínima, es decir, que Ulises es una creación desapegada al máximo de su creador: un personaje con personalidad propia y marcadamente diferente a la del autor. En este hipotético caso, Ulises habría elegido el nombre de Amadís de Gaula por varios posibles motivos que cabe suponer: 1.- Como el nombre de un héroe que él conoce, pero que la niña Helena desconoce, y por tanto le permite apropiarse de él para inventar su identidad. 2.- Como héroe conocido por Helena también (de forma que ésta aceptaría esta apropiación de identidad como un juego, como una licencia más del héroe-narrador), y al que ella quería emparentarse por la cualidad que le define, la de leal enamorado: "Sin ningún género de dudas debemos relacionar su nombre con el amor, de manera que en su propia denominación lleva la esencia de su comportamiento."²⁰⁵. De esta forma el protagonista utilizaría su faz de héroe-enamorado, no para conseguir el favor de Helena, sino para mostrarse ante la niña igual de conquistador que con otra dama, sin ofrecerle un trato diferente por su enfermedad, sino -acordar con la generosidad de Ulises y su comprensión hacia los que sufren - despertando también en ella la posibilidad, la alegría del amor.

Sin embargo, la relación del autor con su protagonista no es mínima, sino, al contrario, muy rica y, si queremos, "sanguínea", y la elección del nombre de Amadís de Gaula debería responder a: 1.- El propio conocimiento del autor: Cunqueiro conoce la figura de Amadís y le interesa. 2.- El autor podría querer conferir a Ulises ese mismo interés

por Amadís, y quizá también por su virtud como leal amador, que es en definitiva la que le unirá a Penélope.

Sea cual sea el sentido último que queramos darle a todos estos supuestos, lo cierto es que, volviendo a la historia inventada por el héroe, éste te menciona el origen del nombre de su Amadís II: "Graves letrados vestidos con felpudas lobas rojas estudiaban en los onomásticos un trisílabo noble, gracioso al oído y significativo." (pp. 159-0) Ni Ulises, ni el narrador, explican finalmente cuál es ese significado, como es lógico por otra parte, pues ese es el juego del autor: no mostrar en esencia cuál es el parentesco entre Amadís II y Amadís I. Por otro lado, el amor será uno de los temas importantes en la narración de esta nueva identidad apropiada, y su "alter ego" Amadís II presentará las virtudes del enamorado:

Me enamoré, y haciéndome el anhelante y sofocado, el arrebatado de los jardines, el amoratado de orejas, el loco que delectaba canciones - y poco tenía que fingir, que amor veraz me quemaba- (...) (LMU 165)

y también, como podemos ver, algunas facultades del héroe-narrador en su faceta más teatral (la de fingir estados de ánimo) aunque no sea su propósito el de asombrar a la audiencia sino el de conseguir el permiso de su tío para casarse.

Otro personaje de la obra de Montalvo aparecerá en esta narración, aunque tan sólo por su nombre le reconoceremos: "Al campanero de Gaula, que siempre es un infante rubio que se llama don Galván sin Tierra..." (p. 159). La relación entre este campanero y Galvanes sin Tierra, tío de Agrajes en la obra de Montalvo, es nula, pero, en otro sentido, hemos querido incluir esta última cita porque en ella puede apreciarse un juego típico de Chunqueiro en relación al tiempo y el espacio: en la narración de la vida de Amadís II, el espacio es una suerte de pintura en la que el tiempo pasa pero las figuras arquetípicas que la componen permanecen; es decir, que siempre habrá en Gaula un campanero, infante y rubio y llamado Galván sin Tierra, igual que siempre habrá un Ulises que deba regresar de un largo viaje. Es una forma del autor de recordarnos la permanencia del mito.

LOS RECURSOS DEL NARRADOR EN LA HISTORIA DE AMADÍS II.

Ulises no decide fingir ser otra persona en el momento de iniciar la narración ante Helena, sino cuando conoce a la hermana de ésta, momento en el que desconoce que tendrá que contar una historia para contentar a la niña. Ante la hermana de Helena se proyecta como forastero con una misión secreta: "-Soy de nación franca (...) Paso a

Constantinopla en una goleta de Ítaca con un recado sellado." (p. 157). El alarde narrativo será el de intercalar más tarde en su narración el motivo del recado sellado. Los recursos del laértida son muy variados. Como punto de partida, la gentileza y amabilidad mostrada a Helena: "Si supiera que iba a serme concedida tan extraordinaria audiencia..." (p. 159). Esa actitud con las damas está además en concordancia con la del caballero andante y con las fórmulas del amor cortés que deben corresponder a su héroe Amadís II, y de sobra conocidas en Amadís I. Jugará también, como señalábamos más arriba, a fingir estados de ánimo: la melancolía y el abatimiento ("... porque quizá las lágrimas, fruto de mis desventuras, pueda ahogar mi voz...", p. 159); los recursos tomados del teatro: 1.- Los gestos característicos del héroe ("... meter la mano en el bolsillo sobre el corazón y dejar caer una hoja seca. ¡El gesto de Ulises!", p. 163). 2.- La vestimenta: cuando debe contar un fragmento triste o grave, esconde su esclavina roja para mostrarse acorde con el argumento ("La dobló en el brazo ocultando el forro rojo, y todo él en negro, apoyándose en la blanca pared, contó su vida.", p. 159), volviéndosela a poner cuando la historia lo requiera: "Desenvolvió calmoso Ulises la esclavina, dejó ver el rojo forro, se la vistió, echó las alas hacia atrás como sólo levantar los largos brazos, se puso de perfil, dando un paso o dos, allí donde en la pared había más claridad, y continuó..." (p. 162). Su maleabilidad como narrador le permitirá además adaptar su estilo cuando la audiencia aumente con la aparición de seis muchachas: "Piensa, ante el nuevo auditorio, dejar el modo heroico y levantado que traía, y busca en la imaginación un contar humano, libre de los temas y los tropos de las escuelas." (p. 161). La escuela de Ulises como narrador es tanto la de sus compañeros itacenses, como la de los maestros de la tragedia:

Ulises cuando cuenta, está más seguro cuanto más cerca discurre del teatro que le recitaba Poliades. Eurípides había dejado su huella en el gesto y en el lamento. También tenía Ulises, contando, prontos fantásticos heredados de Foción. (LMU 161)

Una última consideración con la audiencia femenina será la de declarar y excusar una elipsis sobre su enamorada: "Permíteme que calle su nombre y nación, los años que tiene y el número que gasta en chapines bordados." (p. 165).

EL AMOR O LA MUERTE.

El último y mejor recurso de Ulises es sin embargo el de interrumpir la narración de la peripecia de Amadís II en su momento más interesante, haciendo coincidir éste con el presente en el momento de la narración; de forma que la audiencia piense que la suerte

que correrá Amadís II, y que desconocen por esa interrupción, será también la que acontezca al laértida a partir de ese momento. El héroe-narrador, plenamente identificado con el protagonista de su historia, pedirá a la audiencia una opinión sobre su futuro:

¿Lo he de creer, el mal? ¿Pedís una sonrisa, amigas? El joven forastero no sabe si es alegre mocedad que va a bodas o cándida víctima ofrecida a la soberbia embozada de los poderes. (...) No os canso más, silenciosas señoras, y regreso a mi nave. ¡Tengo prisa por saber si soy vivo o muerto! Os dice adiós don Amadís. (LMU 166-7)

La doble posibilidad que se le presenta a éste Amadís II (su boda o su muerte) guarda cierta relación con la tragedia *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, cuando Ifigenia es llevada por su madre Clitemnestra, engañada por Agamenón, a una supuesta boda con Aquileo, cuando en realidad se la requería para ser inmolada. También el motivo del recado sellado que Amadís II lleva a Constantinopla, es semejante a aquel que (en la misma obra de Eurípides) un anciano lleva a Clitemnestra para ordenarle que no vaya a Áulide con Ifigenia, y que es interceptado por Agamenón.

Por otro lado, el autor consigue, por medio de la narración en boca de su héroe, un singular y atractivo efecto: igual que éste siembra la incertidumbre sobre su suerte en su audiencia, el autor consigue el mismo efecto para sus lectores, que no sabrán el final de la historia de Amadís II hasta que el laértida retorne al barco y utilice al cordero que comerán posteriormente, como metáfora del final de su historia de Amadís:

Por juego, le ponía la montera al lanar, y le decía, acercando la mejilla a la caricia de su vellón:

-¡Serás tristemente degollado, en lo oscuro, don Amadís de Gaula, amigo mío! ¡No abras el recado sellado! (LMU 168)

ULISES COMO EL BASTARDO DE ALBANIA

El héroe vuelve a apropiarse de una nueva identidad ante Alicia, la dueña del palomar. En esta ocasión se hará pasar por Dionís, o el Bastardo de Albania. El nacimiento de este nuevo personaje también estará marcado por la dificultad, pues su nacimiento es el fruto de un amor prohibido: el encuentro amoroso de su madre, una doncella virgen procedente de una familia noble, y el duque don Galaor, casado y con descendencia, y que poco tiene que ver como personaje con aquel otro Galaor, hermano de Amadís en la obra de Montalvo (quizá su facilidad para la conquista, a diferencia del amor fiel representado por Amadís, sea el único punto de contacto entre ambos "Galaores"). Su

nombre es en este caso una referencia literaria ("Nací y me bautizaron Dionís, nombre de un doncel lejano que pasa por las novelas con una vara de avellano pintada de verde en la mano.", p. 210). Su infancia la pasará oculto y triste ("No hubo junto a mi cuna hada más impaciente que la de la melancolía, velada de gris.", p. 210), viviendo en el engaño, por el que su madre se hace pasar por viuda precoz y mantiene contacto secreto con el padre, aprovechando la discreción que ofrecen las horas nocturnas para vestirse como corresponde al hijo de un duque, y aprender equitación.

La historia de Dionís es la de un héroe enfrentado a las convenciones sociales y con una meta determinada: ocupar el lugar que le corresponde en la sociedad. Ambos factores van unidos. Por un lado, el enfrentamiento contra la persona que encarna ese orden social: la mujer del duque, que le hostigará y dará muerte a su madre buscando la suya (p. 211), y que saldrá en su búsqueda con un ejército; y por otro lado una meta: ser noble reconocido y tener derecho a ejercer como tal, deseo que le viene tanto por sangre (p. 211) como por la educación nocturna que señalábamos más arriba. El enfrentamiento con la mujer del duque, Florentina, parece justificarse además porque la descendencia "legal" del duque presenta algunas "taras" ("... que le había dado tres hijos, los cuales salieron sordomudos, y el primogénito, para colmo, con un bulbo en la cabeza.", p. 210).

Ulises añadirá todavía un matiz más a la pintura de Dionís, buscando en última instancia la respuesta de Alicia y su enamoramiento: prueba la vía de la compasión, barnizando a su personaje con la piel de un héroe romántico, entregado al destino ("Caminé mi tierra, mi heredad, en la noche, en dirección al ejército de los legítimos.", p. 213), a la muerte, recordándonos al héroe Empedocles en dirección al Etna en la obra de Hölderlin; un héroe desesperado ("... para mis nocturnas, escondidas lágrimas.", p. 213), que se despide del mundo: "Me despedía con versos antiguos de las estrellas siempre nuevas.", p. 213). Y sin embargo, este acercamiento al tema del suicidio, al héroe que impotente se entrega finalmente a la muerte, lo desviará hábilmente nuestro héroe-narrador Ulises, para dar coherencia y verosimilitud a su nueva identidad, es decir, para ofrecer una respuesta válida al por qué de su presencia en Paros: se trata del héroe valiente que camina hacia la muerte por otro que convierte la vida en la venganza: "... y mirarme mozo en la onda más quieta en una orilla, me entró el sabor de la vida, y la amarga raíz de la venganza la sentí debajo de la lengua...", p. 213.

Finalmente consigue que Alicia le lave los pies como lo hacían las doncellas de Rocanegra, tierra natal de Dionís.

ULISES COMO NIETO DEL REY LEAR

La tercera y última proyección de identidad es la más arriesgada, pues la audiencia no es femenina, sino que es la del Juzgado de Paros, en el que el héroe debe testificar y procurar su libertad. La personalidad elegida es una amalgama de su condición verdadera (se presenta ante el juez Teotisco como "Ulises, hijo de Laertes, natural de Ítaca, hombre libre.", p. 257), la de vagabundo (su aspecto es interpretado por el juez como sigue: ¿Son leales al Basileo los príncipes vagabundos? (...) Tiene este moho la hermosura que conviene a un insurrecto.", p. 259); y, como adelantará el actor Juan Pericles, la de nieto del rey Lear, condición cuyo conocimiento popular precede a su presentación ("¿Eres nieto del rey Lear como dicen?", p. 258), y que el laértida poetizará más si cabe, contando su nacimiento como el de un héroe:

¿Sabes, Teotiscos, que nací en el mar, que bajo el agua me fue cortado el cordón, y que la partera me sostuvo sobre las olas hasta que llegó mi padre traído por ligeros remos, como quien en una fiesta imperial sostiene en alto el jarro de oro lleno de vino perfumado mientras duran los encendidos brindis? (LMU 259)

El juez Teotiscos ofrece la libertad al forastero si éste cuenta su vida en el teatro. Sin duda es la mejor ocasión para el lucimiento de cualquier héroe-narrador, y especialmente para nuestro protagonista, ya experimentado en la invención de nuevas personalidades y vidas cargadas de aventuras. Y si la ocasión se brinda tan propicia, el laértida, "príncipe vagabundo", exige ciertas condiciones para garantizar un discurso ideal, el discurso de un príncipe:

Quiero estar más alto que los oyentes cuando cuente de mi sangre real, y las propias hazañas y aventuras. (...) y para aludir libremente a mi condición de príncipe. (...) ¡Tampoco impongo tributos al bosque de los humanos, pero reclamo el derecho a decirles a las más levantadas cabezas quién es el vagabundo Ulises! (LMU 259).

EL HÉROE Y EL TEATRO.

La figura del héroe-narrador en LMU es mucho más completa que la que analizábamos en MEF, pues domina con gran soltura muchos más recursos para conseguir sus propósitos ante la audiencia. La mayoría de estos recursos proceden del teatro, de su riqueza expresiva, en la que un completo conjunto de gestos y movimientos acompañan

al esfuerzo oratorio. Además, no es ésta la única presencia del teatro en la obra, sino que podemos observar que:

- 1.- Muchos pasajes de la obra (en la que abunda por cierto el diálogo como forma de presentación de los personajes y sus peripecias) podrían entenderse como auténticas escenas teatrales.
- 2.- A menudo la vida y el teatro se confunden o, propiamente, se funden.
- 3.- El teatro está presente en el mundo al que pertenecen los personajes, de forma que les sirve de bagaje para interpretar la vida, utilizándolo de forma mimética.
- 4.- El anuncio de una representación en Paños es además una pieza importante en la estructura de la obra.

Veamos primero algunos recursos teatrales utilizados por el protagonista, para detenernos luego en tres de estas características señaladas.

Es el propio Ulises el que describe los recursos que es menester utilizar para ser un buen narrador:

Estoy aprendiendo a contar su historia. Pero necesito pararla para contarla bien, tener muchos oyentes. Giro abriendo los brazos mientras digo del dilatado reino de Lacedemonia y sus riquezas entre almenas, y obligo al coro a abrirse, que al buen narrador no le gusta que los oyentes están encima de él, cubriendo sus palabras con el aliento de sus bocas. (LMU 127-8)

En esa catalogación de recursos, no faltan aquellos referidos al movimiento del actor en escena:

Cuando comienzo a decir la historia de Menelao voy subiendo, grado a grado, despacio, una ancha escalera, como la que hay en el ágora de los itacos. Habiendo subido seis escalones, me detengo, me vuelvo, y hago el elogio de los reales palacios, cada palmo de pared iluminado por una lámpara de aceite perfumado. (LMU 128)

El laértida medía una distancia entre Icario y él que lo pusiese por dueño en el encuentro. (LMU 236)

También los referidos al fingimiento de estados de ánimo, con la ayuda del vestuario y el movimiento:

-Me quito la roja capa (...) Y la dejo caer en los escalones, detrás de mí, como si depositara una sombra terrible en el mármol. (...) ... dejo a mi mano derecha jugar con mi pelo, apartándolo de la frente. Suspiro, quizás enamorado. (LMU 128)

Son recursos que también sirven al héroe-narrador para el juego de la conquista amorosa como vimos anteriormente, aunque con Penélope no pueda utilizarlos, porque el amor verdadero apenas necesita de artificios.

1.- El fragmento citado de la p. 128 es un claro ejemplo de la similitud entre algunos momentos de la obra con escenas teatrales, pues mientras Ulises explica a los asistentes en la posada cómo contaría la historia de Menelao, está moviéndose para ellos como si estuviese en una representación; es decir, está actuando al tiempo que explica su actuación.

El juicio de Paros ante el juez Teotiscos es otro ejemplo de esta semejanza. Por otro lado, el autor, lejos de escatotar esta similitud, la potencia es ocasiones con ingeniosos recursos. Por ejemplo, en el Índice Onomástico, el abuelo de Penélope es recordado como sigue: "Leónidas.- Padre de Icario y abuelo de Penélope. Sale en el porche con el traje de fiesta y cuenta la historia del guardarropa familiar." (p. 295). Esta pequeña descripción, que puede considerarse como un injerto estilístico de corte paródico, parece un apunte esquemático del autor, en un intento de ubicar a los personajes en la novela, pero es también la posibilidad de que éste conciba la novela en determinados momentos como una obra de teatro. De cualquier forma, el estilo de redacción recuerda a los comentarios de los textos teatrales.

2.- Vida y teatro; Teatro y vida.-

Esta simbiosis o fusión, se pone de relieve en el trágico final del actor Juan Pericles. En el Índice Onomástico encontramos: "(...) Murió alcanzado en la garganta por el cuchillo loco del ladrón Dionisio, cuando le enseñaba a Ulises a decir como en el teatro, y más verazmente que en la vida, las palabras de Lear desde el enorme caballo marino (...)" (p. 294). En efecto, la muerte de Juan Pericles será la más teatral, pues su última representación como actor superará en veracidad a la vida real. Este es acaso el juego que del autor: una reflexión que parte de la fusión de la vida y el teatro: Juan Pericles muere de una cuchillada accidental (el desatinado era Ulises) mientras declama las últimas palabras del rey Lear. No es el rey Lear quien muere, sino Pericles, que había anticipado (y he aquí la ironía) a Ulises: "...domino especialmente la escena de la muerte del rey, tu ilustre antepasado." (p. 251). Esta es la ironía del destino para Pericles, que de forma magistral representó su propia muerte, con tanta veracidad (como subraya el narrador), que los asistentes creyeron en verdad que todo era teatro y artificio, mientras que era vida lo que estaba aconteciendo: "Los presentes tardaron en darse cuenta de que el cómico había muerto, y por vez primera tenía sangre humana, y

no de puerco o de perro , mezclada con las últimas palabras, las fatales, que declama el protagonista en la tragedia." (p.256).

Con la muerte de Pericles, la representación del rey Lear que iba a tener lugar en Paros parece suspenderse, pero si tenemos en cuenta que el actor muere mientras representa (explicando la forma de representación a Uli es y el resto de asistentes) las últimas palabras y muerte de Lear; es decir, su papel en la tragedia; podemos considerar que la vida o la realidad (la muerte de Pericles) se convirtió en teatro (la muerte de Lear), por lo que la representación ya se habría consumado.

A veces, por otro lado , el teatro parece más real que la propia vida. Así, Pericles aconseja al laértida sobre la forma de dirigirse a la audiencia: "-¡Hay que poner más confianza en el grito, príncipe! / - ¡No le ví son reír! / - ¡Pero en el teatro tendría que ser así!" (p. 255). En *Vida y fugas de Fanto Fantini*, encontramos un ejemplo parecido: la literatura (no el teatro) crea costumbres que luego tendrán lugar en la vida real. Literatura y vida: ¿El huevo o la gallina?:

A veces pedía permiso para salir a dar una vuelta, por ver si tenía noticias de su marido, que se le había perdido yendo a Ultramar. Una tarde regresó diciendo que había encontrado uno muy parecido a su Giuseppe, con lo cual quedó preñada. El niño nació muerto. Habían puesto de moda esas cosas el éxito de los que llaman romances de ausencia. (VFFF 169)

3.- El teatro, instrumento para interpretar la vida.

Son variados los ejemplos en los que el teatro es referencia capital para que los personajes del mundo cunqueiriano puedan interpretar la vida. El protagonista de LMU, haciéndose pasar por el Bastardo de Albania, atribuirá a éste las costumbres de la monarquía, que parecen no estar tomadas de la vida, sino de las tragedias de Shakespeare: "(...) gozaba , en fin, de la impetuosa libertad de los príncipes soberanos, tan célebre, Alicia, desde las tragedias históricas del poeta de Inglaterra." (p. 212). Ofelia, la tuerta, parece imitar también las conductas escuchadas en el teatro : "(...)Esto gritaba por su asistente una viuda en el teatro. Lo gritaba yo." (p. 217).

La importancia del teatro para conocer aspectos de la vida, o la vida como imitación de lo que se conoce a través del teatro, también aparecerá como motivo en *Si o vello Sinbad volvese as illas*, cuando el rey de Reino Doncel, para encontrar el significado de un nuevo lenguaje utilizado por los "presuntos insurrectos", cita al teatro entre las posibles fuentes a utilizar para esa búsqueda: "(...) verbas nunca ouvidas e que non

estaban na "Perfeita Compilación" nin no "Thesaurus", nin nas m odas de teatro que viñan de China (...) " (SVSVI 47).

Por otro lado, Pretextos confunde a Ulises con los héroes de las tragedias:

Pretextos admiraba en Ulises sentado en el catre militar bizantino a los héroes inmortales de la tragedia, insomnes y duramente probados por el destino. Veía cómo levantaba su cuenco de madera para beber y lo sostenía unos instantes en el aire antes de acercarlo a los labios, y que acaso ponía entre los labios secos y el vino maduro, la memoria de una gran hazaña o la palabra que alguien dijo en momentos de terrible desventura. (LMU 247)

y su anhelo es precisamente que la vida se parezca al teatro, que sea tan verdadera como en el teatro. Pretextos es el personaje encargado de subrayar esta idea a través del amor de Ulises y Penélope:

Cuando los amores de la vida se parecen a los del teatro - comentaba Pretextos -, yo me alegro y me siento en primera fila. (...) ¡Porque empreñes tan aína como las damas en la tragedia! (LMU 240)

Pero si para los personajes el teatro es parte fundamental del aprendizaje de la vida, también el teatro puede ser la imitación de ésta. Cuando Pericles cuenta sobre la comedia de Luscinda y el Boticario alude a la fuente inspiradora de la obra: "... y en Constantinopla saben que está sacada de un suceso verdadero. ¡Las mujeres! (p. 253).

En ocasiones, el parecido entre vida y teatro es utilizado de forma irónica por el autor. En el siguiente ejemplo el héroe, para justificar su linaje ante Pericles y Pretextos, apela a la vida para desmentir lo dispuesto en el teatro (el libreto de Pericles sobre la tragedia de Lear): "-En mi texto -contradijo Pericles- no llega a parir. /-Pero en la vida, sí.(...)" (pp. 253-4). Paradójicamente, la vida a la que hace referencia Ulises no es verdadera sino invención suya, y su explicación ante Pericles una actuación más del héroe-narrador.

7.VIRTUDES, CUALIDADES Y COSTUMBRES DEL HÉROE.

El amor a la libertad es quizá la primera ratio de la aventura y también la regla de juego en el contacto del protagonista con las diversas gentes. El viaje del laértida puede entenderse además como el ejercicio de la libertad, y no es más que libertad de la que goza al poder presentarse como otro y contar una historia inventada. Hablando con Jasón sobre el perro Argos, Ulises le confía su simpatía por la libertad:

-Nuestro Argos no sabe reír, Jasón.

-Porque es un perro libre y cazador, tiene nombre de vela vagabunda, lame manos de hombres libres. Pero los perros esclavos, guardianes de esclavos, esos sí rien. (LMU 59) (...)

Argos meneaba la cola a la puerta de la casa paterna.

-¡Salud, orejudo compañero! ¡Que nunca aprendas a sonreír! (LMU 60)

El amor a la libertad, entronca con la concepción de un héroe que ama por igual la paz, la libre convivencia entre las gentes. Al final del capítulo VIII de la Tercera Parte, tenemos un claro ejemplo. La nave de Ulises llega a Paros por la noche y desde la orilla son preguntados con señales luminosas, a las que Alción responderá: "pacíficos helenos" (p. 180). La fértil imaginación del protagonista le lleva en un primer momento a idear otra respuesta, una respuesta inquietante, que inmediatamente desechará al comprender la importancia de la tranquilidad y la paz, como valores que se anteponen al juego y al ejercicio de la imaginación. Podríamos afirmar con ello que el héroe renuncia a su libertad (pues es libre cuando imagina, cuando sueña) si puede poner en peligro la convivencia pacífica:

Pero cuando se ha puesto a hablar tu fátrol, y con seis sílabas iguales ha dicho sobriamente "¡pacíficos helenos!", se me ha ido de la imaginación hasta la sombra de la loca aventura, y he comprendido que no puede dar a los que están en su isla habituales el que viene por mar, más noble y humana respuesta. (LMU 181)

De todas las palabras del laértida se desprende un gran amor por el ser humano, por la grandeza de sus sueños, y la exaltación de valores como la amistad y la fraternidad. En la aventura del mar, y en el diálogo del hombre con los elementos, Ulises confía en los hombres resueltos y voluntariosos frente a las dificultades, actitud que puede entenderse por extensión frente a la vida: "¡Cuán ricos y valerosos son los hombres, Alción! (...) El piloto Foción me decía que el mar no es de los osados, sino de los tranquilos resueltos." (LMU 151-2).

Sin duda el humanitarismo es una cualidad destacada en el héroe. Su relación con los que sufren es la de la verdadera amistad, expresada a través de la solidaridad en algunos casos y del apoyo desinteresado o el consuelo generoso en otros. Veamos algunos ejemplos.

1.- *Jasón*.-

Jasón cuenta su vida al laértida, una vida azarosa y desgraciada hasta su llegada a Ítaca, y marcada por la huida y la sed: "Mi lengua es ya una áspera ortiga (...) " (p. 59). La solidaridad de Ulises se manifiesta aquí de singular manera: éste decide comer ortigas

para conocer la sensación descrita por el criado, aunque esa descripción responda, como es lógico, a una metáfora. Además, nuestro joven héroe procederá sin que nadie tenga conocimiento (ni el propio Jasón) de su pequeña hazaña, y sin vacilar; poniendo a prueba su valentía y su capacidad de lucha frente al sufrimiento, prometiéndose no gritar. Ulises inventa así una primera prueba heroica sin testigos, sin celebraciones, en un intento, por otro lado, de conocer los propios límites, de conocerse a uno mismo. Debemos considerar también que esta curiosa muestra de compañerismo y solidaridad es otra pauta del sentido humanitario del héroe, ya que ese compañerismo está por encima de las clases sociales, pues Jasón, recordemos, es su criado. "Quería hacerle aquel favor a Jasón. Quería ser leal a la larga huida y oscuras noches aterradas de Jasón." (p. 61).

2.- *El tirano de Zante.*-

En este otro episodio, el beneficiario de esa solidaridad tampoco podrá disfrutarla, no por la actitud secreta del héroe, sino porque éste no conocerá al tirano de Zante, sino que escuchará su historia en boca de Bleontes. El laértida se compadece del desgraciado final del tirano y se imagina su libertador: aquel que le da muerte para evitarle el sufrimiento de permanecer enjaulado y humillado. Los "prontos entusiasmos y heroicos" (p. 84) de Ulises provocan una escena imaginaria en la que es protagonista, héroe y amigo a un tiempo:

Ulises, alegre compañero suyo en la caza,/ fácil en el arco de cuerno, vio a la vez volar / el alba de plácidas alas, la flecha súbita y el alma / inmortal y sombría de su amigo, el tirano de Zante. (LMU 84)

3.- *Basílides.*-

El breve ejemplo que presentamos a continuación es una muestra de solidaridad y amistad directa. Cuando Basílides se lamenta de su cojera, el héroe le anima golpeándole cariñosamente y recordándole que la forma en que perdió la pierna fue célebre: "¿Fue así, de tan célebre modo, Basílides amigo?" (p. 121).

4.- *Gallos.*-

La cuita que atormenta al marinero Gallos es la nostalgia de su querida Irlanda, de la que fue separado de forma accidental (p. 174). Ulises intentará consolarle y se mostrará considerado y atento, prometiéndole llevarle de vuelta: "-¡Buscaremos en Constantinopla nave que vaya al ámbar, y te dejaré en tu país, donde tu río natal encuentra el mar!" (p 150). Resulta significativa la atención del protagonista si consideramos que la nostalgia y el regreso (aunque sea para encontrar la muerte como el río natal) serán también sus cuitas.

5.- *Helena*.-

Ulises trata a la niña con gran sensibilidad, sin prestarle atenciones propias de los enfermos, sino con las consideraciones que dispensaría a cualquier mujer hermosa. Por un lado, cuenta su historia para su entretenimiento. Por otro, le dedica una última atención, un último gesto de delicadeza y elegancia al hacer coincidir el nombre de la amada de la historia con el de la enferma: Helena. ("Acaso la del dedo en los labios se llame con el más hermoso y turbador de los femeninos nombres: ¡Helena!") (p. 168). Ulises se ejercita así con un golpe maestro como héroe-narrador, en su faceta de conquistador.

Martínez Torráon comenta la descripción de Helena como un ejemplo de la ironía grotesca del autor:

En este texto, vuelve a jugar con el contraste, sólo que ahora como elemento destructor. Comienza la descripción alineando una serie de rasgos favorables (pequeña almohada, hermosa cabeza de mujer, pelo rubio, frente redonda, etc...) hasta llegar a la sonrisa... (de mujer madura y sonriente)... y entonces destruye todo el efecto anterior descubriendo una "roja lengua" - el adjetivo antepuesto destaca el hecho-. Luego insiste: el cuerpecillo es minúsculo como una muñeca de Florencia - rasgo lírico de comparación-, pero el brazo escuálido tiene... una mano sin dedos! Los detalles monstruosos de la lengua, y la mano, que se describen al final, constituyen lo grotesco -fantástico-, que hacen doblemente ridícula la apreciación inicial que pudo ser lírica.

Al aproximarse a efectos monstruosos, roza a veces el exceso -pero salvado siempre por la distancia de lo fantástico y de la ironía, que lo torna caricatura-, parece burlarse del lector y de la escritura.²⁰⁶

En la descripción comentada por Torráon (que incluye en su texto, en la p. 130, y que aparece en el último párrafo de LMU 167), existe en efecto un contraste entre los "rasgos favorables" con los que se inicia el párrafo, y aquellos en los que se alude a la enfermedad de la niña. Sin embargo, no estamos de acuerdo en que parezca que el autor se burle del lector y de la escritura, ni que se aproxime a "efectos monstruosos" para destruir el lirismo de las primeras frases. Muy al contrario, creemos que el contraste es diferente y radica en estos otros dos polos: lirismo/realidad. No hay un afán de ridiculizar al personaje ni de ofrecer al lector un episodio grotesco, sino más bien el ánimo opuesto: Helena es en efecto una discapacitada, a la que el narrador regala, como un gesto de humanitarismo o de ternura (hablará Torráon de la "irónica ternura"), el hecho de la hermosura de su rostro y cabello. El autor está identificándose además con su héroe Ulises, que trata a la enferma como a una bella dama. Si la realidad (no lo grotesco) puede chocarnos por su contraste con el lirismo, lo cierto es que en la mente del lector permanecen la belleza de la niña (y esa "sonrisa de una mujer madura y

soñadora"- este último adjetivo es quizá el más favorable de toda la poética del autor), su desgracia asumida como una triste fortuna, y el gesto humanitario y tierno del protagonista; y no el detalle del cuerpo de Helena. Por otra parte, el propio Torrón se contradice al hablar de la gente impedida en su apartado dedicado a la "irónica ternura": "También los personajes tullidos o lisiados son importantes para destacar este aspecto de Cunqueiro. Porque el tema recibe un tratamiento que siempre se caracteriza por su gran ternura."²⁰⁷. Además, la utilización de diminutivos (cuerpillo, bracito) no creemos que sean indicadores de lo grotesco, sino de compasión por parte del autor. Luisa Blanco, en su obra *El léxico de Álvaro Cunqueiro*, estudia la utilización del sufijo illo/a en nuestro autor, refiriéndose tanto a su sentido positivo como al negativo:

... y en general para las descripciones en las que prima la afectividad, normalmente meliorativa y positiva, pero también la despectiva, ya sea por la pequeñez o es casi importancia del objeto a que se aplica, o bien por cierta repulsión acompañada de compasión o de burla, según los casos (...) ²⁰⁸

Al citar algunos ejemplos en los que es el sentido positivo el que debe interpretarse, Luisa Blanco se refiere a: "El cariño por las cosas pequeñas, por los seres desvalidos e infantiles (...)" ²⁰⁹.

En cuanto al uso del sufijo ito/a, Luisa Blanco señala dos apreciaciones principales:

1.- "... el hablante hace una valoración apreciativa y vuelca su afectividad en algo que empequeñece subjetivamente." ²¹⁰ 2.- "Y siguiendo a F. Monge (3), estudiaremos casos en los que los diminutivos funcionan como tal, o sea, que aunque sirven de índice de la afectividad del hablante, predomina la idea del tamaño por lo que son verdaderos diminutivos..." ²¹¹.

En el párrafo analizado por Torrón, creemos que "bracito" responde por un lado a este segundo caso señalado por Luisa Blanco (el brazo en efecto es pequeño), pero también a la actitud compasiva del narrador y por ende del autor, que mencionábamos más arriba y que también subraya la citada autora:

En otros muchos ejemplos más el significado del diminutivo aparece con el valor más extendido y usual de marcar la afectividad o la compasión ante un ser desvalido, pequeño e inocente... ²¹²

Para nosotros, el párrafo analizado por Torrón es un ejemplo más de la identificación del narrador (y el autor) con el héroe, y en concreto con sus virtudes humanitarias y afectivas, y no un catálogo de recursos grotescos.

6.-*La peste*.-

En este ejemplo, la solididad de Ulises, su recuerdo de los que sufren, tiene un destinatario colectivo: los que han padecido tan horrible enfermedad, y así dirá: "- Hablar de la peste por farra no es de mi gusto-dijo por fin." (p. 131).

Por otro lado, Ulises es respetuoso con las visitas ("... se quitaba respetuosamente la birreta negra", pp 108-9), cariñoso con los amigos ("... y le golpeó cariñosamente la cabeza con el puño cerrado", p. 130), generoso y hospitalario a pesar de no ser un hombre rico fuera de su hogar ("-Ni para ti tengo trabajo, Zenón. Cuando veas encendido el farol de la puerta puedes venir, y entonces te doy vino y comida.", p. 220).

A veces esa generosidad aparece como un mero gesto teatral: el héroe regala monedas al público a la salida del juzgado de Paros, actuando como si fuese un príncipe poderoso o nieto en verdad del rey Lear.

También se soñará el protagonista hombre optimista y feliz ("¡Una caricia perfecta para la cabeza de un hombre feliz!", p. 156), aunque también las circunstancias adversas le sumarán en la meditación ("Ulises apoyaba el codo diestro en la desnuda rodilla, y en el puño cerrado el mentón. Era un gesto muy suyo.", p. 73).

Ulises aprecia la buena comida y el vino, y comparte esa alegría con sus compañeros de nave (p. 110), o con gente todavía más humilde: "Mientras Ulises comía en el olivar con los mendigos..." (p. 218).

Será sin embargo más mirado nuestro héroe en el vestir, quizá presumido: "Su corta esclavina tenía rojo forro de seda, la abrió en dos alas gemelas, por lucirlo." (p. 155). La ropa del héroe, recordemos, es un complemento perfecto para garantizarle el éxito en la aventura de la narración, y también un signo de distinción en el mundo creado por el autor (como veíamos también en MEF), como recordará el piloto Alción: "Tocarse con sombrero verde es un derecho que tienen en muchas tierras griegas los pilotos forasteros. Hay que conservar los privilegios." (p. 125).

8. EL HÉROE Y LA NATURALEZA.

El amor del héroe por la Naturaleza debe entenderse como una estrecha relación de conocimiento, como un aprendizaje y un contacto que le permiten sentirse familiarizado con los fenómenos naturales, así como con la diversa fauna y flora (encontramos tres

ejemplos significativos en la obra, en las pp. 94, 199 y 227, que podríamos resumir con la siguiente cita: "Subí nombrando las hierbas, las flores y las zarzas.", p. 94).

El tema cobrará cierta importancia en la obra y se perfilará la relación del héroe con la Naturaleza. En el capítulo VI de la Tercera parte, el protagonista se siente en perfecta armonía con el bosque por el que transita, bosque del que incluso parece formar parte, pues viste sus mismos colores: "De un ciruelo salió gozoso un petirrojo chillador./ - ¡Tenemos la esclavina los dos con el mismo forro!- le gritó Ulises al avecilla, tirándole la montera." (p. 156). El detalle de la capa con forro de color vivo podría ser un material autobiográfico reutilizado, pues coincide con el recuerdo de las historias que contaba al mindoniense su tío Sergio: "Dunha noticia dábache pelos e sinais. Decíache, por exemplo, que o asesino usaba capa con voltas moradas."²¹³. Por otro lado, Fernández del Riego también recuerda el encuentro de Cunqueiro con petirrojos durante sus paseos por los alrededores de Mondoñedo: "Por veces, nas suas viaxatas, Cunqueiro ollaba, entre as verdes follas latinas, unha brasiña bermella: era o peito agachado do paporroibo" ²¹⁴. Quizá el pasaje del paseo matinal de Ulises tenga bastante de autobiográfico, (de forma que la identificación del autor con su héroe sería en este punto importante), aunque también quizá Cunqueiro deforme el recuerdo de su tío, inventando el detalle de la capa con forro de color vivo, y el propio Del Riego, al recordar al escritor, esté recordando en realidad a Ulises.

El narrador nos sugiere además que esta armonía no es otra que la que pudo haber experimentado el hombre en los tiempos remotos: el diálogo del hombre con la Naturaleza, el aprendizaje de la vida... fenómenos que expresa gracias a una bella imagen, la de un pasajero que abre senderos en un bosque virgen:

Y si se oyen aquí y allá fuentes ocultas y una canción lejana de un leñador, entonces los portadores de soledades, por adustos que sean, sienten en los labios mecer una sonrisa, y adivinan que en el principio de los tiempos fueron el bosque y un vago pasajero haciendo senderos entre los claros. (LMU 156)

La Naturaleza tiene un papel determinante en la obra, como portadora de alegría y bienestar y también como estado de ánimo, en un sentido parecido al de la poética de la revelación y del *Stimmung* de los pintores metafísicos²¹⁵. La Naturaleza descrita en el paseo matinal de Ulises, en el que, reiteramos, el héroe se encuentra en perfecta armonía con el entorno y se sorprende de ello como en una revelación; pertenece a la estación primaveral: "lluvia y claros azules" (p. 155) "en la mañana, en el tiempo nuevo,

a través de un bosque" (p. 156). Ese tiempo nuevo indica tanto la muda que tiene lugar en la Naturaleza, la novedad de las flores y resurgimiento primaveral, como la novedad en el héroe y su relación con las estaciones. Creemos que, para este protagonista, dos tiempos están fuertemente marcados: la primavera y el otoño. También en Ítaca el paso del tiempo parece contarse a partir de estas dos estaciones: "El río de Ítaca henchía en abril con el deshielo, y en septiembre era un hilo tan delgado y frágil..." (p. 52). Cuando Zenón presenta a Ulises los vinos de Paros, es el autor el que está marcando esos tiempos bien delimitados:

... hay dos calidades, el de la derecha y el de la izquierda. Yo soy zurdo en vinos. Me gusta el de la izquierda porque es más ligero y más fresco. El de la derecha es un vino de otoño, y su ancho cuerpo pasa con dificultad por mi boca. ¿Vas o vienes, señor duque?

-Voy, anciano.

-Entonces vino alegre y nuevo, mi amo. (LMU 185)

El otoño es el tiempo del recuerdo, del regreso (el volver), mientras la primavera es esencialmente el tiempo de la novedad, de la aventura (el ir). La misma dicotomía la encontramos en el Índice Onomástico, cuando se mencionan los vientos propicios para la navegación:

SURESTE.-Viento de septiembre, cuando las Pléyades salen vestidas. Es el viento de la luna llena de las vendimias. Viento para regresar. Lo perfuman los olores del otoño.

SUROESTE.- Viento de mayo, cuando las Pléyades salen matutinas. Las grandes navegaciones de los griegos se hicieron en generosa amistad con él. (LMU 304)

9. ZENÓN, UN PERSONAJE DE LA PICARESCA CON UNA FUNCIONALIDAD EN LA AVENTURA MÍTICA DEL HÉROE.

Para analizar el personaje de Zenón, uno de los más interesantes de LMU, debemos primero analizar cómo es la aventura mítica de Ulises tal y como Villegas la plantea en su obra. En esta estructura encontraremos la funcionalidad del mendigo Zenón y su relación con el héroe, en la que el autor mostrará interesantes y variadas calidades del protagonista. La estructura de la aventura para éste, la entendemos como sigue:

1.- Aprendizaje en Ítaca (Padres, amigos y naturales)

2.- Separación: em barque en "La joven Iris "; 2º aprendizaje (Compañeros de nave).

Ritos de iniciación en la aventura de la narración-teatro y en la aventura del mar.

3.- 2ª separación. Isla de Paros. Aventura en solitario (6) y culminación de la aventura amorosa al conocer a Penélope. Viaje por las islas y mares tras separarse de Penélope.

4.- Regreso y espera de Penélope.

La aparición de Zenón en la vida del héroe, y en la trama de la obra, coincide exactamente con el tercer momento arriba señalado: Ulises decide quedarse sólo en Paros en Pascua para reunirse en septiembre con sus compañeros (p. 182). El viejo mendigo aparece de forma accidental: "un viejo mendigo que lo había seguido desde la taberna" (p. 184). A la descripción de su fisonomía y costumbres que encontramos en el primer párrafo de la p. 193 (y de la que cabe destacar algunos datos negativos como su aspecto rechoncho, sus modales desaliñados y su excesivo gusto por la bebida), debemos añadir un rasgo positivo: es un buen narrador de historias.

En el capítulo XI del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara, se encuentra una relación que "varios críticos han considerado (...) como una precaracterización de tipos y personajes propios de la picaresca"²¹⁶, y que viene a resultar en efecto una tipología o muestrario de personajes típicos del siglo XVI y que luego serían retratados en la literatura picaresca:

If Guevara did not contribute directly to the composition of *Lazarillo*, he undoubtedly strengthened the literary currents which made it possible, and almost all of Guevara's scoundrels could be illustrated by passages from later picaresque novels (...) ²¹⁷

Uno de esos tipos descritos por Guevara concuerda en líneas generales con las características principales de Zenón como personaje:

Hay otro género de mancebos, y aun de hombres barbados, los cuales ni tienen en la corte amo, ni llevan de palacio salario, sino que viniendo allí algún extranjero, luego se le arriman como el avo al callo diciendo que le quieren acompañar a palacio, mostrar el pueblo, darle a conocer los señores, avisarle de las cosas de corte y llevarle por la calle de las damas, y como el que viene es un poco bisoño y el su adalid le trae abobado, al mejor tiempo le saca un día la seda, otro día la ropa, otro día la libranza, otro día la mula y aun otro día le ayuda a desembarazar la bolsa.²¹⁸

Esta podría ser en esencia una buena caracterización de la relación entre Zenón y Ulises, extranjero en Paros, si bien debemos aclarar algunas diferencias y particularidades. Zenón es en efecto el desocupado (aunque ni mancebo ni hombre barbado, sino viejo) que aprovecha la presencia de un forastero para intentar mejorar su situación. Pronto llamará al héroe "mi amo" y se mostrará resuelto y eficiente a la hora de procurarle cuanto necesite ("Con la misma prontitud te puedo buscar una noble esposa entre

pariotas o un pacífico caballo para excursiones a las aldeas vecinas.", p. 201), y así asegurarse imprescindible como guía en un mundo nuevo para el forastero. No son la seda, ni la libranza, ni la mula los objetos codiciados por el mendigo, sino el vino gratuito para él y sus amigos. Tampoco será el itacense el forastero bisoño, fácilmente engañadizo, sino aquel agradecido ("te agradezco que me hayas buscado tan ilustre séquito", p. 201) por la compañía, la ayuda y la amistad ofrecida por el mendigo; dispuesto a compartir su vino y su compañía (no disponía de otra riqueza en Paros), pero enérgico y decidido cuando descubre la verdadera calidad y las intenciones del pícaro. Zenón provoca la ira de sus amigos Cimón y Dioniso contra el héroe, trata a éste con ironía y le achaca falta de hospitalidad (pp. 222-3), hasta que sus amigos comienzan una pelea en la que veremos al protagonista por primera y única vez utilizando los puños para defenderse (p. 223). Tan sólo actuará en defensa propia, recurriendo a las enseñanzas de Jasón para la pelea. La actitud de Zenón es todavía más desfavorable para su pretendido papel como amigo pues, tras la pelea, insiste en criticar a Ulises y buscar en él un cambio de opinión, e incluso, una vez expulsado por el itacense, todavía tendrá el descaro de continuar demandando vino (pp. 223-4).

En esta situación desagradable, para la que quizá el héroe no estaba preparado por sus educadores, para un héroe que proviene de un mundo en el que la maldad apenas asoma, de una Ítaca casi ensoñada como paraíso de la infancia; veremos a un Ulises que tendrá que tomar una seria determinación y hacer valer su concepto de la justicia y de la amistad. Por un lado expulsará a Zenón: "- Dormirás fuera, Zenón, junto a la puerta. Yacerás sin vino y sin conversación, sobre la hierba." (p. 224), y por otro continuará ofreciendo su hospitalidad a aquellos que considera la merecen: "- Cena y bebe, Ofelia, y acuéstate donde quieras. Toda esa paja es para ti." (p. 225). El héroe actúa premiando a los buenos y castigando a los malos cuando la ocasión así lo exige. Como subrayábamos más arriba, el carácter de este pasaje es único en la obra, pero en él podemos deducir actitudes del héroe que ayudan a obtener un perfil más completo del protagonista.

En un primer momento, sin embargo, Zenón presenta algunas características propias del "ayudante sobrenatural" que entrega al héroe los amuletos o el consejo necesario para su aventura²¹⁹; y parece introducir a Ulises en la aventura solitaria y personal de Paros, en una nueva etapa en la que el laértida debe olvidarse de su patria y del regreso, para construir su propia vida, su propia familia, aunque el propio Zenón reconozca que el olvido, aunque necesario, no deja de ser una crueldad o injusticia:

Pasan años y no te das cuenta de ello, pero un día viene alegre o sombrío el corazón, y te das cuenta de que es un solemne abuso el que el membrillo se empape de agua salada y se hunda. Un abuso, capitán! (LMU 185)

Analicemos ahora la importancia de ese membrillo en la obra.

El recuerdo, la nostalgia y el deseo del regreso al hogar paterno están presentes en toda la obra bajo múltiples formulaciones, que redundan tanto en la manera de sentir de un pueblo (tanto Ítaca como el resto de gentes que pueblan la obra), como en el anhelo y personalidad del héroe, como veremos cuando analicemos el mitema del regreso.

Una de esas formulaciones elegida por el autor es la presencia de un membrillo en determinados momentos de la obra, inicialmente funcionando como metáfora, aunque cobrando una simbología propia en cada uno de esos momentos, y funcionando también como ejercicio lúdico propuesto al lector.

(Martínez Torrón, en una primera mención en su obra, hace referencia a la presencia del membrillo como efecto lírico, sin analizar los diferentes momentos en que aparece en la novela (sólo menciona la p. 22) y sin analizar tampoco el sentido que la metáfora pudiese tener:

El lector prosigue la sucesión de hechos que se relatan en la historia, pero en su imaginación pervive durante todo el cuento el aroma sensual del membrillo apenas mencionado en un recodo de la historia.²²⁰

Más adelante vuelve a mencionar el detalle del membrillo (desarrollando así, ingenua o intencionadamente, el mismo juego que Cunqueiro), para ubicarlo esta vez en otros momentos de LMU y confiriéndole ahora una simbología concreta:

Lirismo que envuelve, por ejemplo, a la citada imagen del membrillo, ("¡Ah, como dorarías en el corazón del membrillo!, UL 196), símbolo de la alegría de la edad de Ulises ("membrillo glauco y perfumado"), que con el tiempo en su zurrón, "había amarilleado suavemente" (UL, 183), y sus compañeros repiten entonces su nombre, "y lo mojaron con lágrimas".²²¹

Creemos que nuestra interpretación (que desarrollamos después de este inciso), no contradice del todo a la de Torrón, pues si el membrillo es la imagen de Ítaca, ésta es también la imagen de la más tierna y alegre mocedad. Sin embargo el envejecimiento y la nostalgia de la mocedad no es todavía significativa en el momento de la trama al que alude Torrón (Ulises es todavía joven y no ha viajado mucho, aunque sí es nostálgico), por lo que no creemos que el tono amarillo que va apoderándose del membrillo se corresponda con un envejecimiento del héroe, que sí lo hará rápidamente en las últimas páginas de la obra.

Concepción Sanfiz Fernández interpreta de forma parecida la presencia del membrillo en la obra, como símbolo de la edad dorada que el héroe debe dejar atrás al iniciar su aventura en Paros, y como inicio de una nueva etapa:

Esto es debido a que, a lo largo de la obra, Cunqueiro nos ha ido presentando el objeto como vinculado a la tierra natal, a la "edad dorada" de la infancia. Y así, al contemplar cómo Ulises lo arroja al mar, el receptor del texto asocia inmediatamente este "hecho externo" con la emoción del término de una etapa vital y de la ruptura con el pasado por medio de una parcial pérdida de la memoria.²²²

Resulta interesante esta interpretación y creemos que, en efecto, la decisión del héroe de quedarse en Paros responde a un deseo de ruptura, pero no con el pasado, sino con su mocedad, para intentar encontrar en solitario la esencia de la madurez. Además, no consideramos acertado hablar de un "parcial pérdida de la memoria", pues Ulises, al igual que el resto de los héroes de Cunqueiro, tiene el recuerdo como una de sus grandes virtudes, y también la fidelidad al origen y la nostalgia de la tierra natal o de la infancia, que nunca olvidan.)

La primera mención al membrillo la encontramos en la p. 22: "En la luna de septiembre, Ítaca huele a membrillo (...) a olfatear la ciudad, el enorme membrillo." En este primer momento, la identificación, en boca del piloto Foción, parece clara: Ítaca es un enorme membrillo.

En la p. 98 la metáfora cobra nuevos matices y se enriquece. Estamos ante la inminente partida del héroe: "Cuando estaba colmada la alforja de nudo, todavía Euriclea logró meter en ella un membrillo del huerto familiar." De esta forma el héroe llevará en la alforja el recuerdo de su tierra natal y de su madre. Podría ser esta la motivación de la atención, del gesto cariñoso de Euriclea, pues parece representar el deseo de la madre de recordar al hijo que no olvide su tierra ni el huerto familiar. Veremos más adelante qué acontece al membrillo alojado en la alforja.

Es otro membrillo del que tendremos noticia en la p. 103. Será León Leonardo, el antiguo propietario de "La joven Iris", el que mencione el fruto:

-Morirá como un membrillo -dijo León-.

Tienes un membrillo en un armario, en la cámara de tu goleta. Algún día abres el armario, porque quieres ponerte camisa limpia, y te saluda el dulce olor. Pero ocho días después vuelves, y el membrillo ha dejado de oler de repente, y entonces dentro del armario ya no huele más que la memoria del membrillo que conservan las camisas, los pañuelos, las bragas. (LMU 103)

El recuerdo parece ser también en este caso el eje sobre el que se formula el pensamiento de León: entre la presencia y la ausencia media el recuerdo; es decir, cuando el membrillo (su hija enferma) desaparezca, quedará la memoria de su olor (el recuerdo de la hija). (Esta misma idea la encontramos en dos ejemplos más de la obra. El primero, cuando se mencionan los amores de Jasón y Medea en el Índice Onomástico: "Jasón quería olvidarla, pero no podía. Respiraba con la boca abierta hasta que se le secaban lengua y paladar, y entonces bebía un pequeño sorbo de agua, y era besar, quizás, o algo más aún, la memoria del beso." (p. 298). El segundo, también en el Índice Onomástico: "De alguna novela, lo que queda en la memoria, es la imagen de una sonrisa como ésta, que se abre paso entre verdes ramas, imprevistamente." (p. 298). Parecida interpretación a la nuestra es la de Mariano López López, que "resuelve" el asunto del membrillo conjugando la metáfora de Foción con la de León Leonardo:

Ítaca tenía forma de membrillo, y la realidad de aquella como la de su representación terminan por desaparecer sumergidas en el olvido y en el tiempo pasado. Ahora bien, el membrillo impregna con su aroma los vestidos mucho tiempo después de que se haya podrido. Las memorias son el aroma que todavía excita nuestros sentidos.. Aunque *la física dice que no debe flotar el membrillo* (Zenón, *Ibid.*), también dice que nuestra alma puede reconocer su presencia en los objetos que estuvieron en contacto con él.²²³

Por otro lado, las palabras de León Leonardo servirán al autor para establecer otro juego metanarrativo, pues la presencia en la obra del membrillo se convierte propiamente en el membrillo que el autor guarda en el armario, y que el lector olvida hasta que el autor vuelve a mencionarlo (a abrir el armario) en la p. 129, en la que, esta vez Ulises, refiriéndose a las mujeres maduras que despiertan todavía el deseo en los hombres, las comparará con "seda antigua perfumada con membrillos en el armario doméstico" (p. 129). Incluye también esta comparación una referencia al paso del tiempo, pues la inicia con un contraste: mujeres jóvenes ("la rosa que nació esta mañana", p. 129) y mujeres maduras ("seda antigua"). La belleza de éstas últimas es una belleza adquirida con el paso del tiempo, como la seda acaba cobrando el olor del membrillo tras estar una temporada en el armario. Caben otras consideraciones sobre esta metáfora utilizada por el protagonista:

1.- Que todos los personajes, aunque pertenecientes a mundos diferentes y distantes, participan de costumbres similares cuando el autor así lo desea. La costumbre de guardar membrillos en el armario parece común a León Leonardo y a Ulises, e incluso podríamos atribuirle un origen autobiográfico, pues a Cunqueiro le gustaba mucho el

olor de la fruta y a veces de posataba algunas piezas de ésta sobre una sábana para poder disfrutar de su olor, como cuenta su hijo César:

Por certo tiña a un costume moi curioso, estendía un cobertor no chan da sala de estar ou do cuarto onde escribía e encol daquela puña froita, especialmente peras e mazás, de xeito que, co recender da froita, aquilo semellaba unha pumareira.²²⁴

El olor del membrillo es también para el autor el de Mondoñedo: "...durmiendo inme alentando un ár recendente, unhas veces mazá outras membrillo."²²⁵.

2.- Por el hecho de hacer coincidir a personajes diferentes en una costumbre o aspecto determinados podemos suponer una presencia del autor muy marcada y, de algún modo, intencionada. Cunqueiro podría haberse escamoteado, podría haber borrado su huella dotando a los personajes de personalidades muy diferentes y bien delimitadas, pero, al contrario, les confiere rasgos comunes que denotan la identidad de la pluma del autor. De igual manera, podemos hablar de otras características de las que todos los personajes participan: por un lado su afición a narrar o escuchar historias, y por otro, la utilización de un lenguaje similar para la narración de las mismas o para las conversaciones. Por ejemplo, todos los personajes utilizan el pretérito imperfecto de subjuntivo en vez del pretérito pluscuamperfecto de indicativo. Veamos algunos ejemplos: Zenón: "Se iba curando, y ahora le diera por gastar." (p. 201); Ulises: "...e hizo real lo que imaginara." (p. 207); Timoteo: "Se acabara el tocino..." (p. 137); Antístenes: "-Lo propio fuera abrir por el ojo de buey..." (p. 138). En este caso el tiempo verbal correcto sería el pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo; Basílides: "¿Y por quién mandara la carta? (p. 140); Alción: "Debieran haber acordado..." (p. 172). Aquí tendría que utilizarse el condicional; Narrador: "... sacara el anciano..." (p. 189). (A este rasgo del léxico cunqueiriano analizado por Viña Liste - aunque en otras obras del mironense; Sinbad, Sochantre, Orestes- se refiere el crítico en su artículo *Para la estilística de la narrativa de Cunqueiro* con las siguientes palabras: "Lo cual puede estimarse como rasgo de conservadurismo histórico gramatical (...) con posible funcionalidad afirmativa de la galleguidad del autor..."²²⁶).

Siguiendo la apreciación de Viña Liste, podemos derivar no sólo una gran identificación del autor con sus personajes (y por supuesto con el héroe de la novela), sino también que estos muestran su galleguidad, su pertenencia al mundo galaico, a través del lenguaje.)

Volvamos ahora a la "peripecia" de nuestro membrillo. En la p. 183, cuando se narra cómo Ulises decide quedarse sólo en Paros y despedirse de sus compañeros de viaje, el

membrillo depositado por Euriclea en la alforja del hijo, vuelve a cobrar el sentido primero: el membrillo recuerda en su forma a Ítaca: "¡Salud, presuroso Ulises! ¡Te tira Ítaca! /-La llevo aquí, en el zurrón, en forma de membrillo." (p. 183). Parecida será la respuesta del laértida a la pregunta de Zenón al ver al joven itacense sosteniendo el fruto en su mano y con el brazo extendido: "¿Es el retrato de tu isla chapado en oro? / Es mi isla de oro, amigo..." (184). Ítaca tiene el color del membrillo en el tiempo de regresar, cuando caen las hojas doradas en otoño, y también es dorado, por tradición literaria, el tiempo de la infancia o la juventud que se añora una vez perdido. De cualquier forma, el héroe arroja el membrillo al mar (recordemos que su actitud al quedarse en Paros no es la de añorar, la de volver, sino la que Zenón y el vino nuevo representan: la Aventura, el Ir), y el mendigo le recordará que el membrillo "Te quemaba las manos de la memoria" (p. 184) y le recomendará que olvide el pasado ("¡Mira cómo reluce! Y no la mires más.", p. 184). Para Maritza Milian, la actitud del héroe representa un deseo de romper su protección maternal y de independizarse: "... lo arroja al mar. Con ello rompe sus últimos nexos con todo lo proveniente de Ítaca: la madre, su inconsciente. A partir de entonces Ulises se prueba como hombre independiente y da por terminado su aprendizaje."²²⁷. Existe en efecto un deseo de convertirse en hombre y conocer qué significa, pero, para Ulises siempre queda un momento para la nostalgia: "Ulises sonrió y osó otra vez mirar al mar" (p. 185).

Una última mención del membrillo la encontramos en una variación sobre el tema: Ofelia regala al laértida una naranja en su partida presurosa y forzada de Paros: "... y Ulises la tomó emocionado de las manos de la mendiga. Le recordó el membrillo escondido por su madre Euriclea el día en que salió de Ítaca para el mar." (p. 261) El forastero arroja el membrillo al mar, pero no olvida el gesto de la madre, repetido ahora en Ofelia, quizá como símbolo del amor ofrecido desinteresadamente; no olvida el lugar al que pertenece.

10. EL MITEMA DEL REGRESO.

La primera cuestión que cabe plantearse es ¿qué es Ítaca? La respuesta más sencilla a esta pregunta es la que ofrece el narrador en el Índice Onomástico: "ÍTACA.-La isla de Ulises. La tierra carnal. El país al que se sueña regresar. Todos los humanos tenemos una isla semejante en la nostalgia, que cuando en ella llueve, llueve en nuestro corazón." (p. 294). Y, sin embargo, tanta concisión abruma por la riqueza y complejidad que

encierra, pues en pocas líneas se habla tanto de la calidad del héroe, como de la intencionalidad del autor y su relación con el lector, el parentesco de Ulises con aquel de Homero (y con las diversas interpretaciones y revisiones de las que ha sido objeto a lo largo de la Historia de la cultura occidental); y, por último, sobre la relación de éste héroe con el resto de los protagonistas cunqueirianos.

Pero Ítaca significa algo más que todo esto: es un eje sobre el que se asientan los cimientos para la construcción de la obra; un eje que responde a un ordenamiento de la realidad por parte del autor, ordenamiento que se basa en una división sexual de todas las facetas de la realidad y la imaginación, y que, como es lógico, empapa la calidad del héroe y el sentido de su peripecia. Por un lado, la concepción femenina de la vida, y la esfera de lo femenino; por otro, el mundo masculino, ambos representados en el siguiente cuadro:

	Espacio	Aventura	Progenitores	Religión	Amor	Tiempo
Masculino	Las islas	IR Navegar (Aventura- riesgo)	Trabajo en el campo ↓ Laertes Aventura del hijo	Pagana	Conquistas como héroe- narrador	Primavera
Femenino	Ítaca	REGRESAR a Ítaca (Refugio- seguridad)	Trabajo en el hogar ↓ Euriclea Regreso del hijo Membrillo	Cristiana	Penélope Euriclea	Otoño

El héroe participa de ambos mundos por su propia naturaleza y, creemos también, por su galleguidad, que le impide tener una visión unívoca de la vida pero le permite fundir posturas a priori irreconciliables. Así, vemos cómo en materia religiosa, por ejemplo, las creencias de Ulises (no referidas directamente sino deducidas por su comportamiento y pensamiento) comprenden tanto el universo cristiano (el laértida se santigua cuando recuerda a Foción, p. 117), como el pagano: "Le gustaba poner en uso en aquella tierra extraña los ritos benéficos de la suya." (pp. 227-8).

No defendemos que la división que ofrecemos en el cuadro sea correspondiente estrictamente con la ideada (inconsciente o inconscientemente) por el autor y, además, nuestro esquema admite nuevas subdivisiones: por ejemplo, en Laertes podemos

encontrar también aspectos femeninos según nuestra visión, como son el deseo del regreso del hijo o su respeto a la religión cristiana. Si afirmamos en cambio, que la parte inferior del cuadro, y que representa el universo femenino, es capital para la comprensión del mensaje de la obra y el mitema del regreso. Ítaca es sin duda la "tierra carnal", la imagen y el recuerdo de la madre simbolizado en ese áureo resplandor, y su búsqueda representa el deseo del héroe de volver al lugar de origen. Cuando Ulises se enamora de Penélope, se está enamorando de la idealización del refugio y la belleza que ya conoce a través de su madre, y su aventura amorosa no es más que una expresión del sentimiento nostálgico de volver a reencontrarse con su esencia: ir en busca de la amada es ir en busca del regreso, y por tanto de Ítaca. La isla es el espacio de la niñez, y también lo será de la vejez, aderezado entonces con una última aventura para el héroe: la espera.

Pero Ítaca es también un lugar mítico, un punto de referencia al que tanto Zenón como el narrador denominarán con un apelativo muy significativo: lejana. ("¡Ah, la lejana Ítaca! Quizás esté cerca, pero yo siempre la oí nombrar así. Somos muy apelativos los helenos.", p. 193). El apelativo es sin duda el correcto para el lugar mítico, para la referencia cultural: su "fama" le viene por la dificultad de regresar a ella y por la intensidad del deseo de hacerlo de aquel otro Ulises retratado por Homero.

La necesidad del regreso y su idealización está presente en toda la obra, no sólo como inquietud del protagonista, sino también como expresión cultural del mundo al que éste pertenece y, por tanto, atribuible también a otros personajes.

Cuando Foción cuenta al joven laértida sobre el viaje a Tartesos, hace hincapié en el regreso, quizá la mejor parte de todo viaje. El regreso se proyecta, en boca de Foción, para el otoño, y se recalca además el deseo del viajero de pisar la tierra nativa, acentuado si cabe en la personificación de la nave que le recuerda su origen, idea que coincide con la anteriormente comentada de la "tierra carnal" o el regreso al vientre materno. ("Según te vas acercando a Ítaca, parece que la madre de tu nave recuerda cuando era parte del bosque, y se desnudaba de hojas en otoño. Desea tocar la tierra nativa, y descansar. Tú también.", p. 66).

Otro bello ejemplo de la insistencia del autor en el mitema del regreso lo encontramos en una pequeña historia que Jasón cuenta a Ulises (pp. 94,95 y 96), en la que el criado habla sobre un príncipe que regresa a la patria, ya viejo, y no es reconocido por sus paisanos. Sin duda a Cunqueiro le interesan todos los motivos que giran en torno al

regreso de los héroes, pero creemos que en su obra son tres aspectos los tratados con mayor atención:

- 1.-¿Cómo regresa el héroe? , es decir, ¿ De qué forma? (solitario o aclamado por las gentes, de día o de noche...), y estado del héroe al regresar: viejo, cansado, pobre, pleno o vacío...
- 2.-¿Cómo es recibido por la gente?
- 3.-Estado del héroe una vez reconocido por la gente.

En la pequeña historia que cuenta Jasón, las respuestas a estos interrogantes son las siguientes: 1.-Vuelve viejo aunque conservando su belleza ("Sesenta habría cumplido, pero era todavía una hermosa presencia a quella cruda senectud.", p. 95). 2.-Nadie se acuerda de él ("Ya nadie, ni en las propias moradas reales, conservaba memoria de él (...), p. 95). 3.-Amnesia casi total. El héroe parece estar sumido en una especie de estado de bienaventuranza y tranquilidad amnésica:

-Fue lo único que recordó. Todavía vivía cuando yo huí del país. Nunca abandonaba el casco, en el que había puesto nuevas plumas de gallo variopinto. Levantaba la cabeza y sonreía a los niños. Se le ofrecían mujeres, pero él las rechazaba amablemente. (LMU 95-6)

El estado del príncipe que recuerda Jasón parece una variación del motivo del anonimato o la "presencia anónima" al que se refiere Campbell al describir la actitud de algunos devotos que renuncian a su destino personal por su entrega absoluta a Dios: ("Después de disolver totalmente todas sus ambiciones personales, ya no trata de vivir, sino que se entrega voluntariamente a lo que ha ya de pasarle; o sea que se convierte en anónimo.")²²⁸.

Hemos querido detenernos en esta pequeña historia para ilustrar la forma en que Cunqueiro trata el tema del regreso y la importancia que tiene en su obra. De alguna u otra forma regresarán Gonzalo, Ulises, Sinbad, Orestes y Paulos, como lo harán también todos esos pequeños príncipes y demás personajes que pululan por la obra del mindoniense. El regreso es una parte fundamental de la aventura del héroe y, en cada caso concreto -con cada héroe-, el autor quiere enseñarnos diferentes peripecias que acaso respondan en última instancia a una misma concepción de la vida.

Pero volvamos ahora a LMU, en la que la añoranza y el recuerdo del país natal es propio de los marineros que acompañan al héroe:

La pequeña goleta se hacía tierra segura bajo los pies de los nautas, y si alguno, distraído en las faenas, tarareaba una canción del país natal, se sorprendía a sí mismo volviendo añorante la cabeza para contemplar los campos propios, olvidado de que iba tan lejos y embarcado. (LMU 178)

También el protagonista, nostálgico por naturaleza e imaginativo, se imagina a sí mismo al regresar, en una escena amable en la que contaría a sus naturales anécdotas de la peripecia ya pasada: "Ulises se imaginaba, cuando pasados años, contase de él, cómo haría la frente redonda y la recta nariz, y las piernas largas." (p. 202). Como señalábamos en el análisis de MEF, la narración (en este caso la descripción de Zenón) se convierte en la prueba para demostrar la aventura²²⁹ y también en la mayor riqueza obtenida en el viaje. Al narrar a sus naturales su viaje, el héroe está en realidad compartiendo con ellos la riqueza de éste. La preocupación por compartir recuerdos con los paisanos y morir junto a ellos, se expresa con belleza en un apunte sobre el rey Piasta que encontramos en el Índice Onomástico. El rey, que quiso viajar a la tierra de la perpetua juventud, será disuadido por unas hadas que le interrogan en el camino:

- ¿Te gustará seguir viviendo cuando ya hayan muerto tus caballos y tus canes, los hijos y los nietos reales, los armados compañeros de las batallas? ¿Te gustará vivir en un mundo en el que no tendrás a nadie con quien compartir un recuerdo de infancia y mocedad? (LMU 301)

La siguiente cita pertenece a una conversación en la que Ulises cuenta a Pretextos recuerdos de la mocedad en Ítaca, cuando, descendiendo del monte Panerón, se le echaba la noche encima:

... y entonces se me ocurría cantar, y corría hasta entrar en el corral de mi casa cantando, y soñaba yo que mientras cantase, la niebla no me envolvería del todo y vería el camino con mi voz, y con ella mostraría mi rostro al criado que acudiera a esperarme con una antorcha de carbas retorcidas, y a la madre que salía a la solana, inquieta, preguntando si había llegado el hijo vagabundo. (LMU 243-4)

La escena recuerda en cierto modo a aquella otra en MEF, en la que el adolescente Felipe regresa en la noche a la seguridad de las luces de Miranda tras su aventura en *A trabe de ouro*. El contraste entre lo oscuro/desconocido: el miedo del adolescente (que comparten Felipe y Ulises), la noche (asociada también al bosque), la niebla (imagen quizá del peligro, o en un sentido más amplio, como incertidumbre del camino correcto), y la seguridad: la luz de la antorcha y la presencia de la madre, redundan en

nuestra idea de interpretar el regreso al hogar como la añoranza de la imagen de la madre, del refugio y la seguridad. Por otro lado podemos estar hablando en este punto de un material autobiográfico, pues la "solana" es un elemento típico de la arquitectura popular gallega. Podemos entenderlo también como una identificación del autor y el héroe si atendemos a estos dos puntos de vista:

- 1.-La presencia de la solana como elemento de "galleguización" del protagonista.
- 2.- El regreso al corral de la casa o a la solana en la que espera la madre, son en realidad una imagen paralela del regreso a Mondoñedo, rodeado de bosques. Recordemos a San Gonzalo en la noche a las puertas de Mondoñedo. Mondoñedo es también, en cierta medida, la madre que el héroe desea recuperar.

Y quizá el fin último del regreso sea la muerte, el descanso eterno una vez concluida la aventura de la vida. "¡Larga vida y sepultura en la tierra natal!" (p. 11) brindará Jasón por Ulises recién nacido.

Ya en el breve pero hermoso prólogo que preside la obra, el mironiense adelanta a sus lectores que la condición del héroe está marcada por la nostalgia de Ítaca, y que éstos aprenderán a reconocerla mirando al héroe, pues Ulises es en esencia Ítaca, es un esfuerzo nostálgico común a todos los hombres y, sin duda, una forma de ordenar o recrear el mundo: "Y que él nos devuelva Ítaca, y con ella el rostro de la eterna nostalgia. Todo regreso de un hombre a Ítaca es otra creación del mundo." (p. 7).

Más adelante el narrador recordará, tras comentar un pasaje en el que Ulises evoca a su lejana isla, que la melancolía es propia de todos los seres humanos: diferentes añoranzas referidas a diferentes espacios naturales, pero, al fin y al cabo melancolías:

Entre todas las melancolías del mundo, una habrá propia de los isleños naturales. ¡El pequeño y lejano nido! Otra melancolía será la de las grandes llanas continentales, y habrá la melancolía de los fluviales, ribereños de un río que no saben dónde nace ni a dónde va a morir, y lleva sus rostros y las luces de sus casas. (LMU 232)

El sustantivo "melancolía" responde al significado de nostalgia, o al resto de términos que comprenden el abanico utilizado por el autor en *San Gonzalo* para referirse al mismo sentimiento: añoranza, saudade, morriña, nostalgia.

La actitud nostálgica de nuestro héroe la encontramos ya en la madre: Ulises pide respetuosamente a Euriclea una blusa para acudir a la fiesta de las espigas, y la madre, tras acariciar al hijo, recordando quizá al marido cuando mozo, suspira añorando la juventud pasada ("Yo también iba a la fiesta de las espigas y cantaba.", p. 69).

El viajero añora la tierra natal, el espacio de la infancia, y el recuerdo de la isla aflora en cada recodo del camino, aún cuando éste no sea largo:

Se oían carros en el ancho camino veraniego. Ulises creyó estar en Ítaca al oír la voz agria y seguida. Se contaban todavía con los dedos de las manos las semanas que hacía que faltaba de Ítaca, y sin embargo, cuando algo se la recordaba, humo, sabores, viento, carros que cantaban por caminos hondos, se le ponía un inquieto peso en el corazón. (LMU 232)

El recuerdo de la infancia se reitera (el palomar de la casa en Ítaca, p. 219), y también el de la isla en septiembre, el tiempo del regreso: "Y se durmió oyendo ladrar al can Argos, a la puerta de la casa paterna, en la lejana Ítaca. No tuvo tiempo de escuchar si a Argos le respondían los perros que guardaban los huertos en los que, en septiembre, maduran los melocotones colorados." (p. 198).

Es septiembre, el tiempo del regreso y la vejez, el que se vislumbra a lo largo de la obra como el tiempo del recuerdo, como el escenario en el que la vida se convierte en una recapitulación. Se contrapone por tanto a la juventud, al tiempo de la imaginación y la aventura:

-La mocedad es fantástica, Basílides, y desdeña la memoria. Pero me gustará, cuando llegue a la edad en la que todos los hombres con cabal juicio y generoso corazón son paternales, tener alguna. (LMU 123)

Antonio de Guevara expresa con magistral ironía la contraposición entre la juventud (tiempo de la aventura, la imaginación y el "pasatiempo") y la vejez (tiempo del recuerdo), que Ulises regala al lector con la imagen del anciano recordando su mocedad, contenida en la cita anteriormente señalada:

Solía que en cazar un hurón, pescar con vara y jugar a la ballesta tenía algún pasatiempo, mas ahora ya en ninguna cosa destas ni de otras tomo gusto ni pasatiempo, si no es en hartarme de pensar en el tiempo pasado.²³⁰

No encontramos sin embargo este lamentito, este canto a la mocedad como paraiso perdido en LMU, pues el tiempo de la mocedad es el que ocupa la fábula.

En el mundo retratado por Cunqueiro en esta novela, el regreso de las gentes del mar no siempre está garantizado. Algunos, como el piloto Foción, regresarán sin vida, suerte que parece gloriosa a los ojos del héroe (p. 86), pero que no le está reservada. En Ítaca, una despedida cobra la gravedad adquirida de poder convertirse en la última, y necesariamente debe ser amarga ("Todos tenemos detrás de nosotros un pañuelo diciendo adiós...", p. 23), como lo será después la espera de los progenitores: "El más banal suceso se convertiría en agüero, y nada ni nadie podría evitar que los progenitores

y la esposa soñaran con los terribles naufragios, las estrepitosas batallas, las pestes locas y la muerte. El telar se llenaba de ovillos de hilo negro." (p. 268).

Es otra suerte, como señalábamos, la de Ulises, pues en su sino, en su nombre, lleva escrito el regreso y la consecución del sueño paterno: el regalo de la esposa y la descendencia. ("LAERTES (...) Conoció nietos y los izó sobre sus bueyes.", p. 294) ("PRETEXTOS.- (...) Vivió en casa de Ulises y fue ayo de los infantes de Ítaca.", p. 302).

Las circunstancias del regreso del héroe resultan ya, a grandes rasgos, conocidas: "Al fin, como ladrón que viene nocturno, en barca propia y único remador, asaltó el inquieto camino que conduce a Ítaca." (p. 268). Recordemos ahora los tres interrogantes que analizábamos más arriba, referidos a la historia contada por Jasón, y apliquémoslos al regreso de Ulises:

1.- ¿Cómo regresa?

El itacense regresa sólo, de noche y en barca propia, siendo ya adulto y con un aspecto similar al de San Gonzalo: "Pero Ulises, adulto fatigado, regresaba. (...) El héroe se vestía con burdos paños remendados, y la barba le poblaba el pecho. Hubiera podido anudar en ella cien años." (p. 268).

2.- ¿Cómo es recibido por la gente?

"Fue reconocido difícilmente, aun cuando le daban su nombre y derramaban laudes y lágrimas. El perro Argos murió, del corazón acaso, cuando sintió sus pasos, y sin poder ladrar. La madre que hilaba en silencio, dejó caer el huso, y el padre tuvo la mano diestra delante de la boca..." (p. 268).

Significativamente, el narrador no menciona a la gente de Ítaca, sino a la familia que recibe al héroe. No era tampoco la suya una vida colmada de hazañas y logros memorables, sino tan sólo una aventura más, y en cierto modo mayormente imaginada o soñada que vivida. Lo importante no obstante es que el regreso, como la partida, tiene como núcleo el seno familiar, el hogar y el perro fiel. Argos aparece mentado en la obra en momentos en los que alguien regresa (El día del nacimiento de Ulises recibe a Laertes: "Argos, el fiel perro, saldrá a recibirlo. Le lamirá las manos.", p. 14), o recordado como paradigma de la amistad: "ARGOS.- El can. Vivió edades humanas. Libre, pero fiel, esperó a la puerta de la casa de Laertes a que regresara Ulises..." (p. 277). Libertad y fidelidad se conjugan para obtener la imagen perfecta de la amistad, la amistad de la que gusta rodearse el héroe (Jasón, Pretextos...): la de aquellos que, siendo libres, le acompañan por propia voluntad y le ofrecen su apoyo, en contraposición a la

compañía interesada de Zenón. Es esa fidelidad, al fin y al cabo, la que Ítaca y la familia representan: el refugio al que el héroe puede y debe regresar tras la aventura.

3.- Estado del héroe una vez reconocido.

"La espera le pesaba a Ulises en el corazón. Se le ponía la impaciencia a temblar en la boca y decía palabras vanas y en la soledad lamentos. El mar que rodea la tierra era cada vez más ancho y más profundo. (...) Pero quiero decir simplemente que esperó, y ya se sentía más que maduro, y se le antojaba podredumbre la madurez, de tan cansado, solo, y no más que un vago sueño por amigo cotidiano..." (p. 269)

Lamentos, cansancio y soledad invaden al héroe devuelto a la isla natal. La razón no es otra que la ausencia de Penélope, sin la cual la aventura del laértida, su vida, carece de sentido. ("Ulises, el héroe, había adquirido su identidad, había regresado a Ítaca con el secreto profundo de la vida aunque no trae consigo la felicidad.")²³¹.

4.- Deberíamos añadir un cuarto aspecto tratado por el autor en L MU respecto al regreso de los héroes: ¿Cómo imagina Ulises que será su regreso, su recibimiento y su estado? La respuesta al interrogante puede ofrecernos, además, nueva y valiosa información sobre el sentido que para el héroe tiene la conclusión de su aventura -si es que la considera concluida-, qué espera de sus conciudadanos, etc. Y, una vez más, no tenemos que leerla "entre líneas", sino que el autor es claro y transparente:

Confiaba encontrar a Penélope en el paterno hogar. Estaría sentada al telar en que tejiera su abuela, la madre de Laertes, racimos azules en linos cándidos. Penélope saldría vespertina a la ventana con la madre Euriclea, posando el inquieto oído en la nueva y solitaria noche. (LMU 268)

La imagen que proyecta el héroe en su idealización del regreso, es la del padre Laertes: la estampa familiar de las generaciones que se suceden, y la esposa fiel aguardando el regreso del marido. Penélope es la continuación de Euriclea o quizá Euriclea misma: el hombre trabaja en el campo y la mujer en el hogar, tejiendo (retrato familiar que encontramos en el arranque del capítulo III de la Segunda Parte, p. 68, y con mayor detenimiento en el Índice Onomástico, en el apartado dedicado a Euriclea, p. 287).

Sin embargo, la imagen deseada por Ulises podría corresponderse en realidad con la deseada por el narrador. La utilización de los condicionales ("estaría", "saldría") puede indicarnos que es el narrador quien imagina. En otro sentido, podríamos hablar de una introspección del narrador en la mente del héroe, de forma que entre la primera oración ("Confiaba encontrar...") y la segunda ("Estaría sentada..."), el narrador pasaría de

referirnos la imaginación del héroe al regresar a Ítaca, a dictarnos directamente el pensamiento del protagonista. Lo correcto sería, para indicarnos que es la mente de Ulises la que enuncia, la utilización de "estará" (en vez del condicional) y "saldrá". Este tipo de ambigüedades, como venimos subrayando, son propias de la identificación, notable, entre narrador (o autor, según el grado) y héroe en las novelas cunquerianas. Debería resultar también interesante observar cómo influye el paso del tiempo en la personalidad del laértida, aunque son muy escasas las referencias al paso del tiempo en la obra. De la infancia de Ulises tan sólo hallamos alguna pincelada: "El día en que cumplió cinco años sacaron la cuna del cuarto de la nodriza..." (p. 51).

Otra referencia a la edad concreta del héroe la tenemos en la p. 55, cuando Foción pregunta a Ulises la edad (catorce, quince años...), suficiente para poderle hablar como a un hombre, e indicativa para los lectores de la necesidad de conocimiento y curiosidad del protagonista, parecida a la de Felipe en MEF.

Durante el relato de la infancia, adolescencia, aprendizaje y embarque en "La joven Iris", no tenemos constancia del paso del tiempo, pues éste aparece fragmentado en los pequeños capítulos, que se suceden sin que los lectores sepamos el tiempo transcurrido entre ellos, a la vez que asistimos a sucesivas ralentizaciones cada vez que un personaje cuenta una historia paralela a la fábula de la que Ulises es protagonista. Sin embargo, la llegada del héroe a Paros y su enamoramiento, suponen una ralentización del tiempo mucho más importante y además una demarcación consciente de su transcurso. Los días pasan y se desgranán uno a uno. Ulises conoce a Penélope, la recuerda por la noche y la imagina a la mañana siguiente en su paseo. El autor consigue con este cambio de ritmo acentuar la vivencia amorosa del héroe e introducirnos en su apasionamiento, muy diferente al que le impulsaba a viajar. Vivimos así los lectores junto al héroe la ilusión del amor, la significación de los pequeños momentos que sin el enamoramiento se sucederían fugaces y carentes de importancia.

La forzosa huida de Paros devolverán de nuevo al héroe al mar. El tiempo pasará entonces con suma velocidad, casi volatilizándose en las pocas páginas (267-270) en las que el narrador relata el final de las peripecias de Ulises, su madurez, anunciándonos (pero no desarrollando) hechos diversos y ricos. La madurez y la primera infancia del héroe se relatan en pocas líneas, mientras el cuerpo central de la obra está dedicado a la mocedad.

Apenas tenemos noticias de la forma que tiene el héroe de interpretar el paso del tiempo, ni de cómo le afecta. Recordemos tan sólo, en este sentido, su añoranza de la

isla natal cuando su viaje todavía era muy corto; y, ya al final de su vida, la larga espera de Penélope, en la que deberá consumir con paciencia su soledad.

11. ULISES Y *LA ODISEA*.

En una obra en la que se fusionan con gran libertad e imaginación el mito, la literatura, la historia y la realidad, la relación de parentesco del héroe con su homónimo homérico (al que denominaremos Ulises 2), goza también de un tratamiento singular y libre. Para Maritza Milian, esta relación es mínima:

La historia de Ulises conserva muy poco del Ulises homérico. Sus semejanzas podrían resumirse en la coincidencia de los nombres: Ulises, Laertes, Euriclea, Penélope, Ícaro, Argos; los lugares del mundo helénico, el hecho de que ambos héroes son grandes contadores de historias, la pérdida de Ulises en el mar durante largos años y su regreso a Ítaca.

En efecto, la presencia de la obra de Homero en LMU es escasa, pero mayor que la señalada por Milian, que únicamente localiza en coincidencias. Rexina Rodríguez Vega analiza brevemente la relación entre ambas obras, rastreando la posible recreación por parte del mindoniense del texto clásico. La profesora viguesa señala acertadamente que Ulises reúne también la virtud de Penélope de aguardar con fidelidad: "Ulises reúne no seu seo a ousadía do viaxeiro e a fidelidade do que permanece..."²³², de forma que enriquece la figura del héroe clásico con una virtud reservada tradicionalmente a la esposa. Veamos otros aspectos en los que podemos hablar de la presencia del texto clásico:

- 1.- En primer lugar, y como ya hemos señalado, la simbología de Ítaca (quizá el nombre más importante, y que Milian no señala en su relación de coincidencias), el escenario del mar como aventura y el mitema del regreso.
- 2.- El narrador no escamotea la relación con la obra de Homero. Se menciona a Homero como poeta reconocido en el mundo del héroe ("Me preguntaba si yo había leído eso en Homero o en qué poeta.", p. 59), y el propio Ulises parece conocer *La Odisea* y admirar a Ulises 2: "-Sí. Es en la Odisea, en el nostos de mi ilustre homónimo, el héroe de las batallas y de los discursos." (p. 175).

3.- El narrador se refiere al héroe utilizando adjetivos que serían propios de Ulises 2: "En la blanca arena quedaban claramente escritas las huellas de los pies *odiseicos*." (p. 98)(La cursiva es nuestra); o juega a confundir al lector al asegurar para Ulises una fama a través de los años, propia también de Ulises 2 (no ya como héroe de la obra de Homero, sino como prototipo cultural asumido a partir de ésta): "Pasarían muchos, muchos años, hablarían de él muchos poetas, y cientos de veces estaría así Ulises en los versos, recogiendo el manto sobre los muslos, y descansando la rizada barba en el poderoso puño." (p. 73).

4.- También debemos hablar de la relación entre Penélope y Penélope 2. Ésta última se menciona como posibilidad: "... que ni Penélope, si en Ítaca viviese y ya tejiese esperando..." (p. 52), de forma que el narrador consigue crear en el lector ciertas expectativas sobre la citada relación, pues en estos primeros pasos de la obra, las relaciones de parentesco (tanto de Ulises con Ulises 2, Penélope con Penélope 2, como en general LMU con *La Odisea*) todavía no aparecen con claridad para el lector.

5.- En la p. 247 interpretamos la existencia de un juego sutil e ingenioso en referencia a Penélope. Si Penélope 2 tejía durante el día, y por la noche deshacía lo tejido, en LMU, esa suerte de dicotomía la presenta el héroe: de día ve a Penélope y por la noche la recuerda. Sin embargo esta sencilla afirmación va acompañada de una metáfora por la que el narrador invierte los términos de la relación, de forma que la visión (diurna) de Penélope es como un sueño (nocturno), y el recuerdo (nocturno) de esta visión, es como el recuerdo (diurno) de ese sueño:

¡Qué enorme distancia la que pone entre dos amantes la noche que cae! Rehacía en su mente, como quien al despertar reconstruye un sueño, el encuentro con Penélope. ¿Aquel pie descalzo que huýó bajo la falda acaso ruborizándose! Sí, el pie reconoció la ávida mirada sensual. Quizás este sueño ya lo había tenido alguna vez, y era la forma que tomaban los deseos carnales en su moza lujuria. (LMU 247-8)

(Día) -- Ulises ve a Penélope-----	Visión de Penélope = Sueño (Noche)
(Noche)--Ulises recuerda la visión-----	Recuerdo de la visión= Recuerdo del sueño (Día)
_____REALIDAD_____	_____METÁFORA_____

Esta inversión de los términos de las dicotomías Día/Noche y Sueño/Vigilia, concuerda con una oración anterior a la cita en la que las sonrisas de Penélope, que el héroe lleva

en su memoria, "le obligaban a cerrar los párpados con su luz" (p. 247) (para soñar despierto, añadiríamos).

12. EL NARRADOR, EL AUTOR Y EL HÉROE.

La proximidad con el héroe y con el autor de la obra, emparentan a su narrador con aquel que conocíamos en SG. En las primeras dos páginas de LMU, el autor define su postura respecto al héroe, su intencionalidad y la calidad del narrador. El macedoniose adelanta el por qué de la creación de este héroe, que responde a una idealización de la juventud, de forma que contará la mocedad del protagonista como la que a él le hubiese gustado tener. También conoceremos en estas primeras líneas el contenido de la obra y el aprendizaje del lector: aprenderemos a ser hombres junto a Ulises. La mayor aventura del héroe -y que engloba al resto-, será por tanto la de madurar y hacerse hombre.

Comenzando con esta suerte de "poética declaración de intenciones" (tan diferente al juego propuesto por el narrador de MEF) y al firmar estas dos primeras páginas con sus iniciales, el autor prácticamente diluye la figura del narrador y se coloca en su lugar, mostrando sin velos sus inquietudes y opiniones respecto al héroe y otros aspectos. No hay por tanto un narrador que encubra al autor, y del que éste se sirva, sino una transparencia aparente desde el comienzo, aunque, como recurso para embellecer la obra y otorgarle una pincelada de solemnidad, en ocasiones el autor se disfraza de narrador y hable de su función en el texto: en la p. 98 el narrador toma la forma del aedo al comunicarnos "Ahorro al oyente el canto"; recurso para recordarnos quizá a la obra de Homero o para envejecer la suya al suponerle una audiencia, en vez de su destino como lectura. González Millán se refiere al narrador de LMU con los siguientes términos: "(...) trátase dunha voz épica, oral, que incorpora ao texto mesmo un "oyente", e que confirma a dimensión oral presente en toda a súa narrativa (...) "²³³.

En el inicio de la Tercera Parte, Cunqueiro esculpe con mayor intencionalidad la figura del narrador, que dice no contar lo inventado sino lo escuchado a otros:

Cuento ahora por boca del piloto Alción y de los marineros embarcados con el héroe Ulises en la goleta "La joven Iris". El modo es más bajo, como corresponde a vidas más humildes, al ir y venir de la pobre gente, los más sin hogar, alguno sin memoria de la patria y sin nombre. (LMU 101)

Al contar lo escuchado a Alción (" **Hablar** una persona **por boca de** otra. fr. fig. Conformarse, en lo que dice, con la opinión y voluntad ajena." DRAE, p. 301), el narrador parece estar evitando responsabilidades, además de retratar a los marineros que acompañan al héroe, mostrarnos su com pasión por ellos ("pobre gente") y establecer una distinción entre éstos y Ulises: la patria, el hogar y el nombre. Son tres aspectos fundamentales en la personalidad del protagonista.

Si exceptuamos los ejemplos anteriormente citados, que deben considerarse como momentos aislados, la figura del narrador resulta tan próxima a la del autor (aunque Cunqueiro que idealiza la juventud y se sueña Ulises) que podríamos referirnos a cualquiera de los dos indistintamente. Esta proximidad o ausencia de encubrimientos es reconocible, además, en algunos comentarios vertidos por el narrador: "... con esa facilidad que tienen las mocedades para las inmensas pesadumbres, lujo poético de la juventud..." (p. 158).

Si, en el prólogo que ocupa las dos primeras páginas, el autor esclarece su proximidad respecto al héroe -éste se inventa para encarnar unas vivencias que el autor hubiera querido para sí-, y entre autor y narrador la proximidad es también evidente; por lógica, la relación entre narrador y héroe será también estrecha. La triple relación consta esta vez de segmentos muy cortos: Autor-(Narrador)--Héroe. La figura del narrador es apenas una mera formulación, pero sirvámonos de ella como convención y dejemos a un lado la figura del autor.

Debemos hablar de un narrador omnisciente que, no obstante, juega a adoptar puntos de vista diferentes (es el caso de la introducción a la Tercera Parte que comentábamos anteriormente), o que incluso se convertirá, en momentos puntuales, en el héroe. Analicemos pues la identificación entre el narrador y el héroe.

La primera formulación en la que distinguimos esa identificación, es aquella por la que la manera de imaginar del héroe y la del narrador (Por tanto la del autor, pues ya conocemos cómo imagina Cunqueiro) son análogas:

Y si entonces, diciendo o soñando, enamorado de la hermosa mentira, llevaba a la cabeza la mano diestra, era seguro que imaginaba despojarse en aquel instante del casco de triple cresta para que el noble rostro pudiera ser contemplado a sabor por una hilandera de rubio pelo, la cual, asustada, apretaba contra su pecho incipiente rueca y huso, disponiéndose a huir por entre las almenas, dientes militares mordiendo el sol del mediodía. Ahora, derramado el vino, Ulises inclinó la cabeza emocionado, grave y ritual. (LMU 86-7)

1.- El párrafo se inicia con la atribución al héroe de dos acciones ("diciendo o soñando") o, mejor dicho, de una misma acción que puede entenderse de dos formas. Por tanto, "decir" y "soñar" equivalen a la misma acción. La confusión entre realidad (lo que se dice) y sueño preside toda la obra de Cunqueiro y quizá su actitud ante la vida.

Una cualidad de Ulises también señalada en el mismo párrafo, puede atribuirse fácilmente al mindoniense: la de amar sus sueños ("enamorado de la hermosa mentira"). El adjetivo "hermosa", parece disculpar al sustantivo "mentira", de manera que los sueños toman la forma de nobles mentiras. Esta es en definitiva la labor del autor, la de contar hermosas mentiras. Recordemos a Felipe, narrador en MEF, definiéndose como "mintireiro" y confundiendo recuerdos con invenciones, la vida con la imaginación; formulaciones paralelas a la que veíamos más arriba: lo dicho con lo soñado.

2.- El narrador omnisciente juega aquí a distanciarse del héroe, atribuyéndole a éste un comportamiento que deduce por el conocimiento de sus hábitos. "Era seguro que", afirma el narrador, utilizando un recurso para distanciarse del protagonista (pues no era necesario: un narrador omnisciente no tiene que asegurar, es suficiente con que afirme). Así, la afirmación parece producto de una convivencia con el héroe, de una deducción a partir del conocimiento de sus hábitos como señalábamos más arriba, y no como puro determinismo y designio arbitrario del narrador (el autor) como creador. Por consiguiente, Ulises parece adquirir cierta autonomía, cierta viveza en contraste con un héroe excesivamente programado, como ocurre en otras ocasiones.

3.- Más adelante, la libertad de la que goza el narrador le permite no sólo reducir esa distancia, sino anularla hasta el punto de introducirse en la mente del héroe y continuar imaginando por él. El narrador utiliza "apretaba" en vez de "apretaría", forma verbal correcta si quisiese continuar en concordancia con el fragmento anterior, es decir, continuar enseñándonos la forma de imaginar de Ulises. La imagen de la hilandera es suya y no del laértida. El narrador cambia bruscamente (con la utilización de otro tiempo verbal) la posible imagen que el protagonista pudiese tener de la hilandera, por la imagen concreta que él tiene.

4.- Por otro lado, la elección de una hilandera rubia responde a una preocupación que el autor ha querido señalar en su personaje: la de buscar en su enamorada ideal el retrato de la madre. Convengamos entonces en que el narrador o el autor, ha "prestado" al héroe la imagen de la hilandera, o que simplemente se le ha adelantado, pues conoce a la perfección (como narrador omnisciente) la forma y el contenido de la imaginación de Ulises. (Otro "préstamo" parecido podemos deducirlo cuando el narrador imagina a

Penélope en invierno como a Euriclea. El narrador utiliza aquí la imaginación del héroe, tendente a relacionar a Penélope con la imagen de la madre: "... y en las largas noches de viento aullador y lluvia, *sería* tan pálida, sentada al telar, como Euriclea. Se inclinaba hacia Ulises, inocente y sensual." (La cursiva es nuestra) (p. 232).

El narrador juega de nuevo a perder la omnisciencia, teniendo que imaginar a Penélope ("sería") en vez de afirmar su parecido con Euriclea. Con esta postura, el narrador se introduce en la "piel" del héroe, al imaginar como él lo haría, y está mostrándonos además su mundo, en el que tiene más valor, o es más verdadero, lo imaginado que lo vivido o conocido.)

En el siguiente fragmento, el narrador muestra otra vez su conocimiento del héroe y su imaginación, aunque aquí respeta la distancia y se limita tan sólo a describir cómo funciona esa imaginación, utilizando para ello los condicionales ("le gustaría", "buscaría"):

El fuego embarca con los hombres en los navíos, y Ulises, entre los viajeros que podía ahora mismo imaginar su calurosa imaginación, fértil en rostros, no encontraba otro más rico y generoso que el fuego. Le gustaría a él, en otra ocasión, contar la historia, tendiendo las manos hacia las llamas. Buscaría un héroe de lento paso, mozo y fatigado, vestido de vivos colores, la mano con frecuencia en la despejada frente... (LMU 110-1)

En realidad no hay una clara diferenciación entre la forma de imaginar del autor y la del héroe, es decir, que Cunqueiro no parece haberse preocupado de conferirle a su protagonista una forma de imaginar o unas preocupaciones sustancialmente diferentes a las suyas. Así, cuando Ulises imagina a Edipo con los ojos verdes, estamos ante el mismo proceso imaginativo por el que el autor inventa a San Ulises, a Laertes o al propio Ulises con los ojos verdes, pues los héroes de mar que aparecen en LMU, presentan ojos claros, como Foión: "Sus claros ojos lo llevaban como de la mano, por todos los caminos." (p. 289).

La presencia del autor es todavía más notable si analizamos el lenguaje utilizado por los personajes, en el que encontramos escasas o nulas diferencias y algunas similitudes que evidencian que el autor no se ha preocupado de distinguirlos con peculiaridades en el habla o en su forma de imaginar. Un claro ejemplo lo analizábamos más arriba, al referirnos al pretérito imperfecto de subjuntivo empleado por varios personajes e incluso por el narrador; veamos ahora cómo, tanto el protagonista, como el narrador o Alción, utilizan el adverbio ACASO del mismo modo y con el mismo sentido poético:

"Gaula acaso llena de banderas..." (p. 111) (Narrador); "¿Poseidón, acaso, surgiendo..." (p. 114) (Ulises); "... en las diez últimas, acaso, que la vida verdadera y sus goces." (p. 115) (Alción).

Precisamente esa forma de emplear el adverbio citado es característica del autor, como tenemos ocasión de comprobar en el prólogo firmado con sus iniciales: "Canto, y acaso el mundo, la vida..." (p. 8). Creemos por tanto que la polifonía de voces narrativas existente en la obra de Cunqueiro, y que González Millán analiza en el capítulo *Polifonía e autoridade narrativa* de su obra; conduce siempre hasta el autor, presente casi siempre de forma implícita, a pesar de las diferentes voces empleadas, y a sean intradieéticas o extradieéticas, ya sean atribuibles a personajes, narradores o cronistas; es siempre, insistimos, la cosmovisión del autor la que subyace.

Otra analogía entre las formas de imaginar de autor y héroe la encontramos en una de las personalidades inventadas por Ulises: cuando se hace pasar por Amadís II, inventa para él una infancia dichosa y despreocupada. Los lectores debemos interpretar la invención del héroe como en su momento interpretamos la del autor; es decir, que el autor inventa la mocedad dichosa de su héroe (la que en realidad le hubiese gustado a él) y éste, contando una historia inventada como si fuese la propia, también proyecta una infancia dichosa para su héroe Amadís II. Cunqueiro se disfraza de Ulises y éste se disfraza de Amadís II. La infancia dichosa de este último consiste en aguardar la corona, aunque bajo engaño (p. 164), y dedicarse al ocio y no al estudio: "... tan pronto como aprendiese a leer y a escribir seguido, que lo tenía algo descuidado este arte por el amor de los caballos y el airar banderas al mediodía..." (p. 165). Una infancia plena y despreocupada inventa el itacense, igual que la que el narrador describe en el paseo matinal del laértida por los bosques de Paros: "Pisaba la mañana del bosque, pura y rumorosa. Pisaba una gran infancia terrenal y libre(...)" (p. 156). El narrador ofrece su visión del héroe a través del estado de plenitud que representa la escena, en la que la conjunción tiempo/espacio es la ideal: la mañana primaveral en el bosque simboliza un estado de plenitud que se conoce tan sólo en la infancia, o al menos así parece indicarlo la imagen (o recuerdo) utilizada por el narrador como metáfora de este momento ideal, en el que el héroe se siente plenamente a gusto consigo mismo. El autor revela además cuáles son los ingredientes que contiene esa felicidad o equilibrio emocional del protagonista, que son los mismos que el autor defiende para sí mismo en toda su obra literaria: reconocerse libre, rico y fabulador. El efecto deseado es el de reconocerse, y no el de ser reconocido. La búsqueda del héroe no es en este caso la del premio de la sociedad (como puede apreciarse en la aventura del héroe-narrador), sino la de sentirse

bien con uno mismo, tesoro que quizá sólo pueda alcanzarse en un paseo primaveral por el bosque, o estando enamorado de Penélope.

Sin embargo, un narrador algo diferente e irónico se distancia del héroe libremente al recriminarle o juzgar determinadas actitudes: "Esto dijo Ulises, algo pedante..." (p. 138). No debemos considerar este ejemplo como una descalificación por parte del narrador, sino como una pincelada irónica del autor, que justifica así el exceso de solemnidad o gravedad de su protagonista, y que en realidad parece una sana forma de "mofarse" un poco de sí mismo. Para González Millán, estos comentarios irónicos del narrador influyen en la concepción del héroe que dibuja poco a poco el lector, y le alertan o le condicionan a la hora de interpretar el resto de intervenciones del laértida:

(...) "Esto dijo Ulises, algo pedante" (138), interviene así textualmente el narrador extradiegético con comentario crítico sobre el lenguaje retórico de Ulises, e que obriga ao lector a aplicalo a outras intervencións narrativas do mesmo personaxe.²³⁴

Un comentario parecido, que encontramos en el Índice Onomástico, redundante en esta postura irónica del narrador: "... además de que le cayera mal la vanidad aristocrática del laértida." (p. 305).

Pero, en líneas generales, el autor ama a su héroe por encima de todo, y tendrá la ocasión también de defenderlo de sus ataques irónicos: Ulises no es pedante o vanidoso por su capacidad imaginativa, sino alegre por la riqueza y variedad que presenta el mundo:

Ulises tenía el don de sonreírse de sus imaginaciones, levantando la hermosa cabeza; pero no sonreía por vanidad de imaginativo fecundo, como sospechaba Basílides el Cojo, sino porque hallaba, de pronto, que el mundo era inmensamente rico y vario, y que eran innumerables los reinos desconocidos a los que una mirada asombrada y una voz fresca podían acercarse a levantar la punta del velo de encendido color que los cubría. Ulises, pues, sonrióse, y se halló emocionado y feliz. (LMU 250)

La identificación entre autor y héroe en este último fragmento es evidente: para ambos, el mundo se aparece como una caja de sorpresas ocultas que pueden desvelarse con la imaginación.

También debemos estudiar la figura del narrador como protagonista. González Millán hace referencia también a alguna descripción en la que el narrador parece adquirir el status de intradieético, a través de la utilización del presente:

Este tipo de descrições, tan frecuente en Cunqueiro, suxire a presenza dun narrador que, aínda que, como proban outros códigos narrativos, presenta rasgos extradieéticos e heterodieéticos, actúa homodieéticamente porque informa dun espazo xeográfico como se realmente pertencese a el; así semella indicar a utilización do presente verbal.²³⁵

Coincidimos con la opinión de Millán respecto a la aparición de un narrador intradieético. Sin embargo, el ejemplo por él citado para ilustrar sus conclusiones, se refiere a un momento de la descripción en la que el narrador cita las corrientes de Creta. En efecto, como Millán subraya, el narrador parece tener un conocimiento de tales corrientes, pero ello puede deberse a su erudición, pues está hablando de un lugar geográfico concreto y más o menos conocido, al que puede tener acceso no sólo por su pertenencia al lugar sino también por libros u otras fuentes. Los ejemplos que nosotros referiremos sitúan al narrador en lugares mucho más concretos (lugares que pertenecen a la peripecia del héroe), que sólo puede conocer si ha estado en ellos:

1.- "El camino que llevaban seguía la ribera hasta donde comienzan las viñas de la izquierda..." (p. 201) El narrador sitúa a los lectores en un camino rural, en unas viñas que no aparecen en ningún tratado de geografía.

2.- "Si volvías el rostro, veías allá abajo el mar azul." (p. 201)

En otro momento de la obra, la utilización del presente verbal por parte del narrador, produce un distanciamiento repentino, pero no ya referido a un lugar concreto (por lo que no creemos poder hablar ya de un narrador intradieético), si no a la experiencia propia, válida para interpretar la del héroe:

La lluvia había cesado, y soplab a hora un cansino surtibo que se llevaba la niebla y levantaba las nubes. *Es sabroso, en el monte, cuando cambia de norte a sureste, ver cómo se extienden, suben, aclaran (...)* (LMU 252)

(La cursiva es mía.)

Un último ejemplo, perteneciente al mismo párrafo que la anterior cita, supone un nuevo sentido en la utilización del presente por parte del narrador. El brusco abandono del tiempo verbal acostumbrado, trae en este caso una pequeña reflexión:

El sol se abría paso desde lo alto, con los claros rayos de que se arma en mayo. *Venía de donde espera Penélope, en el dulce país del trébol, bajo porches de áspero granito.* (LMU 252) (La cursiva es mía.)

Penélope parece convertirse en la idealización que todos los hombres tenemos de la mujer que espera, en la idealización del amor perfecto, funcionando en este caso como mito, y no como personaje.

13. ULISES EN OTROS TEXTOS DEL AUTOR.

La presencia de Ulises en otros textos del autor es muy numerosa y variada, tanto en artículos periodísticos como en otras novelas y todo tipo de textos, a veces sólo mencionado de pasada, otras aludido, y otras utilizado como referencia para ilustrar diferentes aspectos que interesan al misionero sobre el héroe de *La Odisea*. En algunos ejemplos, como el que citamos a continuación -perteciente a su novela UHPO-, esas menciones tan sólo subrayan o recuerdan el texto de Homero como referente cultural:

"... atado a un mástil en la cubierta de la nave de su amo. Lo que hizo que el piloto, recordando la "Odisea", lo comparase con Ulises, curioso de escuchar el canto triste y turbador de las sirenas. (UHPO 210)

En otras ocasiones no son menciones las que hallamos, sino verdaderas demostraciones de "cariño" del autor hacia el héroe griego, como el poema publicado en la revista *Nordés* (Julio 1981, p. 17) titulado *Amé siempre a Ulises*.

El siguiente fragmento pertenece a un artículo periodístico (ya mencionado en nuestro análisis sobre SG), recogido en FLM. No es una alusión a algún aspecto de la obra de Homero (como la de las sirenas), sino un recordatorio sobre el significado del héroe Ulises, quizá un resumen de todo lo que ha querido decir Cunqueiro en LMU sobre la vida, la aventura, la nostalgia y el regreso. Santiago Apóstol predica a los salmones del río Ulla:

Por lo tanto, alegraos de la vida libre vuestra, nacidos en el río, criados en él para salir al mar de las grandes vacaciones, y luego, como Ulises -y permitidme que cite a un pagano simplemente como muestra de un alma nostálgica- regresáis al país natal, adultos poderosos, en la hora en que sois llamados por naturaleza para continuar las generaciones. ¡Que los nietos de los nietos de vuestros nietos, setenta veces setenta y más, distingan de todo otro vuestro río nativo, como los hijos distinguen a las madres! (FLM 281)

NOTAS

1.- Martínez Torrón menciona la convivencia en LMU de cristianismo y paganismo, representadas por el santo cristiano y el héroe griego, en un clima que él define como "cierta españolización del mito" (Torrón, op. cit., p. 84); pero no distingue que el universo pagano lo represente el padre y el cristiano la madre.

2.-

O meu pai era un bo botánico e un bo zoólogo, sobre todo un gran botánico. Amigo do campo, cazador e pescador, moitas tardes, cunha escopeta d o vint e oito dobrada debaixo da zamarra, saía mos de paseo. En sinábase todo e aprendín deseguida. Eu sabía tódalas erbas do mundo: a frestuca pantesis, a daptila numenta, os tréboles, os lirios... En fin, todas cantas erbas había por alí. Pronto empecei a distinguir toda esa tribu mundial que decía don Ramón Otero Pedrayo: o choupo, o amieiro, o salgueiro... Sabía todo. Tamén os paxaros: si o que voaba era o merlo, si o que cantaba era o xilgalo ou o calambre.²³⁶

3.- Para Maritza Milian, Ulises es un joven cualquiera de nuestros días: "Gran parte de su historia es la historia poetizada de cualquier joven común y corriente de la actualidad." (op. cit., p. 171). Es por tanto una persona corriente y no un héroe en su sentido clásico: "Nada extraordinario revela a un futuro héroe." (p. 172), aunque reconoce un desdoblamiento por el que el autor concede al protagonista el tratamiento o la calidad del héroe mítico: "En realidad Cunqueiro desdobló al príncipe constantemente, así unas veces es el héroe mítico y otras un joven común y corriente como cualquiera de la actualidad." (p. 169).

4.- Este puede ser el sentido del Índice en las novelas de Cunqueiro: en ocasiones el de completar el conocimiento del personaje, en otras inventarle una nueva escena en la que desarrollar sus cualidades, en otras ofrecer nos importantes noticias que completan la fábula -de forma que la novela suele quedar abierta, inconclusa, sin el Índice Onomástico-, y a veces servir de recordatorio de personajes con los que hemos compartido nuestra experiencia como lectores.

5.-González Millán también comenta el mismo ejemplo:

Este aspecto forma parte dun plan, fielmente seguido por Cunqueiro, polo que os personaxes proxectan a súa propia imaxe literaria, situándose a si mesmos nun mundo futuro pero literaturizado: "-Otro cante, Poliades amigo, y sea yo solamente atento auditor, o si Ulises es favorable compañero, sujeto del canto, y mi aventura el argumento." (87). Alusión concreta a un texto literario futuro que, sen embargo, está xa escrito, e que paradoxicamente determina o desenrolo mesmo do texto que se está xestando.²³⁷

6.- Maritza Milian subraya la importancia de esta segunda separación: "Su estancia en Paros resulta vital puesto que su vida en la goleta realmente no le había proporcionado

un conocimiento amplio del mundo, pues aunque había abandonado la protección familiar, su existencia había transcurrido igualmente protegida, exenta de aventuras personales y peligros." (op. cit., p. 180).

SI O VELLO SINBAD VOLVESE AS ILLAS: SUEÑOS Y TRAGEDIA

1.- EL HÉROE EN EL TIEMPO Y EL ESPACIO.

Nos encontramos de nuevo ante una novela en la que es difícil establecer unas coordenadas tiempo-espacio delimitadas. El planteamiento del autor a este respecto es parecido al de LMU: si en esta obra podemos hablar de una ambientación claramente greco-latina, y una referencia obligada a la Antigüedad Clásica; el viejo Sinbad pertenece sin duda al mundo islámico, y también a épocas remotas, aunque no sabemos exactamente cuáles. El propio Sinbad se refiere a su tiempo con imprecisión: "... que dende a peste do trece, que era tan lonxana data que ninguén sabía qué trece fose..." (p. 128). Si para Sinbad los referentes de un pasado más o menos localizable son difusos, la imprecisión de éstos es tal para el lector, que convierten la tarea de buscarle al héroe un asentamiento cronológico en un esfuerzo inútil. En otros pasajes los referentes al pasado son todavía más desconcertantes: hablando de los tiempos de un tal Li, comentará el narrador: "... e por pouco non se descobre o Brasil daquela, ou a illa Cuba." (p. 69). Si la memoria de Sinbad resulta al lector un tanto "nebulosa", la ayuda que podría obtener por parte del narrador, como se puede apreciar en este último ejemplo, es nula. A la confusión de épocas históricas, debemos su mar además la aparición en la obra de personajes históricos y literarios que desequilibran cualquier intento de fijar una fecha: nos referimos a Merlín (p. 96), Kublai Kan (p. 111) o Marco Polo: "Coa princesiña aquela pasou de séquito un piloto de veneciáns que lle chamaban don Marco Polo, mui señalado, e tivo con el conversas o noso Sinbad, mapa de Catai por diante." (p. 69). Los tres personajes parecen ser contemporáneos de Sinbad, y el narrador utiliza la figura de Marco Polo para realzar la importancia del protagonista, que se codea con uno de los más grandes aventureros.

Bolanda es el espacio reducido en el que convive el héroe, ya viejo. Es un ámbito marino y pueblerino, en el que resulta fundamental mantener una reputación y mantenerse firme ante los rumores y comentarios ("... e sempre había veciños alertantes e fariseos que botaban sonas e deitaban comentarios.", p. 40). Como espacio más o menos acotado y representativo, está constituido por unos sub-espacios muy delimitados: la fonda, el muelle, la fuente y la lonja; muros a medida para que el buen héroe-narrador pueda desplegar todos sus recursos. Otros lugares representan en cambio el encuentro del héroe con la soledad. Es el caso del "cabo do Leste" al que el viejo piloto acude para hablar con el mar, pasear o dormir la siesta.

Las costumbres de sus gentes son las del universo islámico: "... e tenden os criados toldo riscado e traen coxins e almofadas, e van servindo chan con menta." (p. 30). Son los preparativos para la tertulia que tiene lugar en la fonda, el ambiente perfecto para contar y escuchar historias. Por otro lado, también las costumbres y tradiciones están sometidas a la estricta vigilancia de la ley divina y el Corán: "... que nóno m iraba mal a Lei en lugar poboado" (p. 42); "... e aínda que estes es tán permitidos polo Libro" (p. 66); "¿Non dí o Libro que o cociñeiro ha ser afeitado en lua nova?" (p. 95) etc. En este sentido, las costumbres sexuales y las relaciones entre ambos sexos no escapan de las prescripciones de la religión: "... onde diz o Libro que a muller non lle non pode pegar ao home nin a sombra dun pelo..." (p. 94).

2.- ASPECTO FÍSICO. COSTUMBRES.

Sinbad es un héroe viejo, muy diferente por tanto al joven y apuesto Ulises o a aquel San Gonzalo mozo. Su dentadura revela el paso de los años (p. 64), al igual que sus ojos, uno de los aspectos mayormente resaltados por Cunqueiro en el aspecto físico de sus héroes (como expresión de su calidad como personas o como símbolo de sus diferentes aventuras):

... e a de Sinbad cos anos iba perdendo os respradores do mundo, e muitas cores misturábanselle con sombras, e un fio de prata que se lle poñía movedizo na visión faguialle tordear ás végadas coma si estivese bébedo... (SVSVI 40)

Pero, a pesar de adolecer el paso inexorable del tiempo, todavía conservan el entusiasmo y la inocencia que le caracterizan:

Digo que amosa a i-alma póla inocencia i entusiasmo do seu ollar, porque os ollos seus non calan nada, nin bulras nin veras, e adiantándose, cando Sinbad fala, ás verbas suas, alertando, sorrindo, atristando. As veces poidérase ver países en festa nos seus ollos. (SVSVI 25)

El retrato físico del héroe que el narrador quiere ofrecernos es, en líneas generales, el de un hombre en las postrimerías de la vida, con un cuerpo deteriorado y descuidado, a pesar de los retoques externos a los que éste no renunciará para disimular esas fallas y mantener cierta apariencia. La opinión más certera y cruel al respecto, es la del guarda llaves turco de Basora, pues revela la radical oposición entre los sueños del protagonista

(ser todavía un piloto a venturero) y la realidad, manifiesta en su aspecto físico: "-¡Un piloto ben gordo!, comentóu ao ver a Sinbad." (p. 136)

Sinbad es muy mirado en el vestir, pues en su entorno, es signo de distinción y señorío vestirse apropiadamente, con variedad y riqueza:

Dixenlle ao segundo que me estribese ben o turbante novo, un damasco que mercara de pouco, salmonete veteado, e botei pola espalda unha toquín verde, empresada con fíbelas de prata. Había que por pé con señorío, que eu navegaba polo Soldán de Melinde, que non é un pousafoles. (SVSVI 14)

Presume además de conocer las normas de la etiqueta y el protocolo, y de vestirse según la compañía lo exija (p. 59). Nuestro viejo o héroe, que se tiene por señor entre sus paisanos, se precia de requerir ayuda para aquellas exquisiteces relacionadas con el atuendo, como le anuncia a Sari ante su "inminente" embarcación: "Non puxen que tamén gardarás o meu remo e terás que estar ao tanto do cepillado de turbantes." (p. 72) Son las mismas atenciones exigidas para la comida, de la que Sari tendría que ocuparse también en la travesía:

Coida que eu estou no leito, que xa al boreou e chegas ti a pórmela roupa do día no maniquí, pra que me bote un ha mirada denante de vestirme coela, e trasme tamén unha cunca de arroz doce e unhas alcachofas salteadas, i eu dígoche que te amoses polo ollo por ver si chove e poido levar sobretodo de damasco ou capadriil (SVSVI 86)

La vestimenta ayuda al héroe a fingir un status económico que no se corresponde con la realidad, en la que el narrador nos introduce al hacernos partícipes del ritual del viejo al acostarse, en la intimidad del hogar y sin testigos: "... e pra meterse na cama dispúxose a enmangar un camisón cheo de zurcidos e mendos..." (p. 64).

El narrador se detiene en numerosas ocasiones en describir las costumbres de Sinbad a la hora de alimentarse, así como sus preferencias. Nos encontramos ante un héroe que responde al "modo mimético bajo", e incluso, en determinados aspectos, al "irónico", según la tipología de Northrop Frye²³⁸, y sus costumbres y necesidades se reflejan de forma realista, en contraste, por ejemplo, con Amadís, del que apenas tenemos noticia sobre su alimentación.

Como señalábamos al referirnos a la vestimenta del héroe, su actitud es la de aparentar que se alimenta con gran riqueza y distinción. Por un lado tenemos las descripciones realistas del narrador, y por otro la imaginación del héroe:

1.- Los ejemplos sobre la alimentación de Sinbad son numerosos: "Comeu unha presada de pasas e cuspiu mui a modo os rabos e o gran semente" (p. 18), la costumbre del té ("Sinbad enxoga a boca co chá xa frío que resta na cunca, fai duas ou tres ulidas que téñen por costume, e cuspe...", p. 33), la de utilizar el mondadientes (p. 113) o la de ordeñar a la burra para alimentarse de su leche en la que moja pan seco (p. 99). Son descripciones de almuerzos pobres y semejantes a los de sus paisanos:

Pro almorzo levaba un pouco de pan e algo de vaca ou ovella salpresa, e bebía d'unha fonteliña que surtía ao pé do peche do curro, ou un pouco de leite de burra que lle sobrese do muxido de pola mañán, e despoixas de xantar paseaba por onde deseben o vento, para que lle consumise as grasas o noroeste ou o sueste que fose... (SVSVI 100)

Incluso algunas preferencias alimenticias son referidas con detalle, como la de no colar la leche (p. 134), y costumbres como la de llevar a la burra de viaje para garantizar su alimentación (p. 123).

En suma, Sinbad es un héroe pobre, y por tanto se alimenta de forma acorde a su nivel adquisitivo: "Sinbad vive, pois, soio, e ten a Sari para algún mandado, e aos mediodías péchase na casa e cocina para si algo de frito e alea unha ensalada, e as máis das veces pasa cunha sopa de manteiga e cebola." (p. 58) Es significativo que el piloto se "cierre" en casa para cocinar, para ocultar su verdadera condición aunque, a veces, recurra a su picardía, despertada quizá por el hambre, para intentar ser convidado a comer en la fonda, donde la comida es mejor que en su casa:

Sinbad íbase a facer o seu almorzo, pero antes cheirou por duas ou tres veces a pepitoría de galiña que estaba cociñando Mansur.

-¿El era aquela galiña de media polaina, tan vo adora?, e preguntou xa na porta, e lambía os beizos coa punta da lingua.

-Nin me lembro, dixo Mansur, que non era nada dado a porpasarse en convidadas. (SVSVI 44)

2.- Sin embargo, intentará aparentar ante sus vecinos que se alimenta de manjares extraños y variados traídos de lejanas tierras, como correspondería a un piloto de su nombradía y competencia y a su condición señorial. Para ello juega con sus vecinos a que adivinen en su aliento el almuerzo de gustado previamente, pero éstos, como nos cuenta el narrador con suma ironía, "as máis das veces non poden atinar, que o noso amigo trae o almorzo de mui lonxe..." (p. 56).

Y si no le falta imaginación al héroe para inventar manjares, tampoco se quedará corto en exigencias a la hora de buscar a un cocinero para su aventura, al que interrogará para comprobar su competencia en platos diversos (pp 93-4)

Sinbad, hombre de mar y competente marinero, también tiene un pequeño huerto al que dedica sus cuidados, trabajándolo con dedicación y competencia: "Sendo mariñeiro como é, non por eso deixa de ser labrego, i érguese de cedo pra regar no horto e limpar o canle do saído..." (p. 25). En otro momento de la obra, le veremos preocupado por su cosecha tras los efectos del monzón (p. 113). En este sentido, el protagonista ejemplifica un aspecto de la realidad gallega, en la que el mundo del mar y el de la labranza conviven, siendo actividades comúnmente desarrolladas dentro de la misma familia, como ocurría, por otro lado, en la sociedad itacense (también paradigma de la gallega) descrita en LMU.

No podemos aventurarnos, en esta caracterización del héroe, a retratarle como un hombre religioso, o determinar en qué grado su religiosidad es mayor o menor que la de sus paisanos; mayor o menor, en fin, que la que imponen las costumbres sociales. Las referencias son escasas. Podemos deducir de algunas de sus manifestaciones, que es creyente ("¡Os camiños vérqueos a mand-El señor!", p. 43; "¡a longa vida daia Deus!", p. 58). Sinbad se referirá indistintamente al Señor, Dios o Alah; y, como veremos más adelante, tendrá su propia idea del Paraíso. No obstante, no es posible analizar la forma en que vive esa espiritualidad, cuál es su observancia de los ritos o en qué medida es practicante.

3.- VIRTUDES DEL HÉROE.

Al enumerar y analizar las virtudes de Sinbad, cabe hacer una primera distinción entre aquellas que el narrador le atribuye como verdaderas o que el lector puede fácilmente deducir por su comportamiento, y a aquellas otras que el héroe, en su fantasía, reclama para sí y presume sin complejos. Analicemos las que podríamos denominar virtudes "reales".

Los ejemplos en los que el héroe muestra su deseo de ayudar a los que padecen y la calidad de un corazón que fácilmente se conmueve, tienen como destinatarios a los ciegos. Paradójica o irónicamente, la ceguera se hará dueña del piloto al final de sus días. Después de haber sido alabada su forma de contar por un señor de Cachemira, que

sugiere a Sinbad la posibilidad de enseñar a los ciegos, nuestro héroe utilizará sus dotes para ayudarles a comprender el mundo:

E dende aquela, cando Sinbad baixa ao peirao e atopa pedindo esmola a un cego que fai as santas pelerinaxes, apártase con el, págalle un refresco de menta ou de granadina, ensámínoo e cando sabe cal seña a meirande curiosidade que ténde entre todas as diversións da vida, Sinbad contalle como é, e os exemplos ponllos de bulto e non de cores, pra que o probe non se poña a profundar máis delorido na súa perda. (SVSVI 62)

Para González Millán, la presencia de los ciegos en la obra de Cunqueiro se justifica por que son "excelentes narratarios" ²³⁹: "trátase dun arquetipo actancial especialm ente sensible á comunicación oral..." (p. 53), "Sinbad identifica ao cego cun narratario ideal..." (p. 54). Estas observaciones no contradicen las que aquí se exponen, pues, desde el punto de vista analizado por Millán, en efecto, los ciegos son los mejores narratarios que el viejo puede encontrar. Pero también resulta indudable que el autor está intentando reflejar el humanitarismo de su héroe; humanitarismo que tiene como contraprestación el saber escuchar y la credulidad de los ciegos. Pero, aunque el ciego sea el narratario ideal, creemos que quizá sea precisamente la búsqueda de lo contrario la motivación del piloto; es decir, el encuentro con otro arquetipo actancial, el antinarratario: enfrentarse y vencer -dialécticamente- a los incrédulos, para reforzar así su autoestima y su reputación.

En otro episodio se nos cuenta cómo el héroe, enternecido con las palabras del ciego Abdalá, finalmente atenderá sus ruegos y le aceptará como vigía:

Sinbad viu que a ocasión era como outra nunca houbera. Todo o peirao, mariñeiros, peixeiras, forasteiros, mercaderes de Calicut e de Bagdad, peleríños da Meca, estaban alí ouvindo, mirando. E a máis deso, as verbas de Abdalá batíanlle a Sinbad no corazón. (SVSVI 73)

En este ejemplo, el héroe tendrá una bonificación muy de su agrado: la de sorprender a los presentes en el muelle con su decisión de aceptar a un ciego como vigía, aumentando así su status y admiración. Su gentileza será respondida con fidelidad por parte del ciego, que protagonizará, ya al final de la historia, los momentos más emotivos de la obra, y que dispensará al viejo piloto un tratamiento digno de la más alta competencia y fama: "¡Non llo negues a un probe cego, maxestade das correntes!" (p. 73). En otro de los ruegos de Abdalá, los apelativos serán más humildes: "¿Non hai caridade no mundo, meu señor, meu amigo, meu conversador?" (p. 72). En este

ejemplo, podemos entrever la pauta de las relaciones entre Sinbad y sus paisanos, y quizá el concepto de amistad vigente en el espacio de Bolanda: la gradación utilizada por el ciego para enternecer al marino (Señor-----amigo-----conversador), nos informa de tres relaciones diferentes, enumeradas de < a >. Es decir, que la relación entre conversadores podría ser la más cercana, y de la que se deriva un mayor trato. Abdalá apela primero al marino (señor), luego al hombre (amigo), y finalmente a la calidad del hombre, o al héroe narrador (conversador).

Tampoco son abundantes las referencias a la amistad (si exceptuamos la relación del héroe con Sari). Recordemos que Sinbad vive solo, y aunque se rodee de gente -posibles narratarios-, siempre está inmerso en sus ensoñaciones, en sus cavilaciones y recuerdos, y permanentemente ocupado en mantener su reputación. Son por tanto datos aislados y escasos, aunque significativos. Por ejemplo, cuando Mansur le pide confianza y secreto en una consulta, el piloto le responderá: "-¡Un verdadeiro amigo é com a un espello, Mansur!" (p. 110), y más adelante le mostrará su cariño: "Sinbad deulle unhas palmadas a Mansur no lombo..." (p. 110).

El respeto del héroe también se dirige hacia aquellos que, aunque no vivan en Bolanda, merecen ser recordados: es el caso del piloto fallecido Al-Amín, al que respeta como descubridor de la ruta a Puisang. Ese respeto está por encima de su propia fama y de sus obligaciones con el señor de Farfistán, de forma que para nuestro héroe, es prioritario mantener cierto código de honor y respeto entre pilotos, aun a expensas de perder una oportunidad de aumentar la reputación y las ganancias: "... e aínda que eu seña Sinbad e vaia por un rico de Farfistán, o respeito é o respeito." (p. 112)

Preocupado en exceso por mantener su posición entre los habitantes de Bolanda y las gentes marineras que por allí circulan, realza en ocasiones esa posición al codearse con altezas y gentes de gran importancia. En estos casos, y como él mismo cuenta a sus paisanos, se muestra respetuoso y obediente (si la relación incluye la prestación de algún servicio). Cuando Zafir, el rey de Sostar, le encarga que lleve como pasajera a una veleta de la que parecía estar enamorada, Sinbad, respetuoso con el encargo, trata a la veleta como a una verdadera princesa (p. 37). Los forasteros también recibirán un trato de cortesía por su parte ("... saudóuno con toda a relixión do mundo, e perguntoulle en melgacha cortesán polo seu nome...", p. 41; "ofrecéuselle palaciano ao forasteiro a ensinarlle a fonda", p. 41).

Como complemento en su trato con personalidades hará uso de los más diversos rituales relacionados con la etiqueta y el protocolo, cuyo conocimiento le servirá además para

asombrar a sus vecinos ("mui mirado en etiquetas", p. 43; moi prudente en reverencias", p. 43) y también se preciará de conocer la escritura específica para cada ocasión: "Voulle escribir da man miña, letra bermella medinesa alta, que é mui de escribáns reás e vale en todo o Califato." (p. 70)

La imaginación es sin duda su mayor virtud, la que le caracteriza como personaje y le confiere toda su calidad humana y trágica. La dimensión que alcanza esta virtud del héroe en el sentido de la obra, será objeto de esta tesis en nuevos epígrafes. Destaquemos ahora aquellos fragmentos en los que la fecundidad imaginativa del héroe se manifiesta y cuál es la naturaleza de esa materia imaginada.

El narrador nos adelanta cuál es el proceso seguido por Sinbad para inventar el mundo, para "parir" continuamente anécdotas y situaciones, aventuras y fantásticos personajes:

E sinbad non podía contar sen sen ollar o que contaba, e pasaba os ollos séus pola memoria propia, aliñando nela as figuras como si tivera diante un espello, e tiña a ollada dos maxinativos, que a metade é pra fora, pra variedade do mundo, e a outra metade é pra dentro, pró gosto do invento e a calorciña que dá ao espírito sacar unha historia de nada, de onde están as verbas caladas e confusas, que é coma non estar. (SVSVI 40)

El piloto de Bolanda se sirve tanto de la realidad externa como de la pura invención para nutrir su anecdotario. El proceso seguido no es otro que el que maneja el autor para su creación literaria, por lo que podemos afirmar que nos encontramos ante otro fragmento metanarrativo (como alguno parecido perteneciente a MEF), en el que Cunqueiro nos habla de su arte, por un lado, y en el que la identificación héroe /autor, es evidente.

La imaginación del héroe es su gran recurso para mantener su status en Bolanda, pues sus historias sorprenden a sus contertulios y mantienen viva su atención. Para comprender la relación entre Sinbad y los suyos, debemos primero referirnos a la labor del narrador en la manifestación de esta relación, pues de su filtro depende la comprensión del héroe por parte del lector. El juego que nos plantea el narrador - similar al del narrador de MEF- es el de presentar las aventuras de Sinbad como puras invenciones en ocasiones, y como recuerdos de hechos verdaderos en otras. De esta forma, las anécdotas del piloto no parecerán alardes imaginativos a veces, y otras, meros recuerdos rescatados de una memoria muy dilatada. Veremos más adelante la figura del narrador. Nos interesa ahora, sin embargo, dejar claro que mientras Sinbad sea creído por su audiencia, sus fantasías se aparecerán ante sus miembros como ejercicios de memoria del viejo piloto.

Estamos de nuevo ante la dicotomía recuerdo/invención, en la que nos confundiremos fácilmente por deseo del narrador que, en la pág. 65, nos cuenta que el viejo recurre a su memoria para conciliar el sueño ("e buscou nas mementos suas unha viaxe pra adormecer con ela", p. 65). Más adelante se referirá a esas mementos como "cuento" ("que non axeitaban no conto uns com pañeiros", p. 66). Con esas "confusiones" por parte del narrador, es el lector finalmente quien debe decidir si le están contando recuerdos o invenciones.

Si las invenciones/recuerdos del héroe le ayudan a encontrar el sueño, también le servirán (nos referimos ahora a su imaginación) de evasión cuando las preocupaciones le atormenten ("E con estas promesas, e cópórese a matinar en que si(...) Sin bad calmábase...", p. 120), o para navegar en tierra firme, con la inestimable colaboración de Sari.

Las anécdotas e historias imaginadas, aunque muy diversas, giran casi siempre en torno al mundo del mar, sus maravillas y la relación del hombre con el océano: las navegaciones, los conocimientos de los fenómenos climáticos, la fauna - que en efecto parece conocer, (p. 16). El mar es la prima ratio de la existencia del piloto, la inagotable fuente de alegrías, de recuerdos e invenciones, y el verdadero espejo en el que el héroe querrá mirarse. Sus sueños también serían, si pudiésemos verlos, memoria salina, como especula el narrador ("escuma da memoria que Sinbad gastaba cada día, nova i eterna escuma do mar maior", p. 66).

La imaginación del viejo piloto es fértil, fácil y diaria: "Cada día trae Sinbad unha nova, descobre un país, conta de cartas que lle veñen de lonxe...", p. 86). En su traducción al castellano, Cunqueiro enfatiza todavía más esa facultad, aumentando la frecuencia de sus invenciones: "Cada hora trae Sinbad una novedad..." (p. 78, Ed. Castellano).

El lenguaje es otro de los recursos del protagonista para jugar con su imaginación, creando nuevas palabras: "Haberá que faguer un vocabulario con esas palabras noviñas, que soio Sinbad as comprende..." (pp. 87-8). El héroe recordará a Sari, que es costumbre suya la de imitar con las palabras, cuando las escribe, a las cosas que representan: "...e o meu propio é faguer imitante a verba escrita a cousa..." (p. 70) y que es una habilidad singular que le caracteriza.

Es tan grande la vivencia que tiene de su imaginación (su compañía diaria), que se prepara para que sucedan cosas que jamás han sucedido pero que él, rico en su fabulación, imagina que podrían suceder, o quizá alberga su posibilidad:

... i entón déitase no ch an, e pecha os ollos, e pon de traveso sobre deles, coma si fora un pano que llos tapese, o anteollo de longavista, que, nunca acadou pro téno el no maxín, si pasase no mar algo de novo, (...) o anteollo avisado poñeríase de seu no ristre natural para que o gran Sinbad non perdesse (...) E adormecía algo ouvindo o mar, confiado en que xa o espertaría o anteollo. (SVSVI 100)

A continuación nos ocuparemos ya no de una virtud, sino de una constante fundamental en la caracterización del protagonista: la nostalgia, que quizá pueda entenderse también como virtud en el sistema de valores que el autor propone en toda su obra. Sinbad es un héroe viejo, separado hace nueve años del escenario de la aventura (el mar y los viajes), que ocupa su tiempo en recordar/inventar su pasado como piloto mayor del califa y en ser alabado por sus paisanos como protagonista de esas hazañas. Sin embargo, todo este ir y venir de los recuerdos o las fantasías para mantener la admiración de las gentes de Bolanda no colman la inquietud del héroe, y es entonces cuando aflora la nostalgia de los tiempos pasados y el rechazo de los tiempos nuevos.

La primera queja se refiere a las artes de navegación y a los modos que presentan los nuevos pilotos ("... que non lle gusta coma os pilotos novos toman a barra", p. 24). El contraste entre la forma de navegar del viejo y la de los nuevos pilotos radica principalmente en que estos últimos se apoyan en el uso de las cartas marinas, novedad que no tiene mérito alguno:

"... xa facía nove anos que el non navegaba, e as suas derradeiras viaxes foran por partes ocultas e illas que se disputa si as hai ou non, e non polos trafegos usados dos árabigos e que veñen tan apuntados nos atlas do Islam que xá dá noxo". (SVSVI 41-2)

Es por tanto muy diferente el mar de Sinbad (el de sus imaginaciones/recuerdos), el que transitó, descubrió, y por el que se aventuró, que el mar fácil y sin sorpresas de los navegantes que siguen los mapas: "... e non atoparás entre os pilotos do califa de Bagdad un que seipa navegar por sonhos e memorias, e así non logran ver nada do que hai, do que é miragre e fermosura dos mares." (p. 18). Se reserva así nuestro protagonista el privilegio de conocer el mar como nadie lo conoce, de haber vivido sus secretos. Esta distinción le sirve para mitificar el pasado y aumentar su reputación en Bolanda.

Incluso el mar es diferente, más manso y fácil que el mar de entonces, cuando él navegaba; opinión del héroe que corroboran sus amigos marineros:

E conta Sinbad que o mar non enche nin a metade nin hai ventos que dun mochiquete derruben un maior nunha tempestade, e que é verdade o que decía o difunto piloto Sidi Abdelkarim al-Ormuzi que o poder do mar faino a temeridade dos pilotos.

-¡O mar de agora, un paseo!, afirmaba Monsaíde. (SVSVI 100-1)

Esta actitud responde a una nostalgia del tiempo pasado común a todos ellos: "-¿ Qué dice oxe o mar?, perguntáballe Monsaíde./ -¡Que os tempos pasados eran gloria!" (p. 100)

En esta respuesta del piloto del califa se encierra no sólo la exaltación de los tiempos pasados como mejores a los presentes, propia de Antonio de Guevara ("¡Oh siglos dorados, oh siglos deseados, oh siglos pasados, la diferencia que de vosotros a nosotros va es que antes de nosotros veníase el mundo perdiendo, mas ahora en nuestros tiempos está ya del todo perdido!" 240), sino también la certeza de que esos tiempos - magnificados por la fantasía del héroe- no volverán; es decir, que Sinbad no volverá a navegar. (2)

Además, los tiempos nuevos se presentan en ocasiones hostiles para el héroe, otrora cómodo y confiado. Así, cuando llega a Basora para recoger las naos que estaban encargadas (al menos eso asegura él), se topará con algunos impedimentos legales, con dificultades propias de los nuevos tiempos:

-Señor Sinbad, díxolle o soldado, saberás que agora viñeron pilotos novos a Basora i están poñendo o timón por roda, e o gobernador do Califa manda que ninguén entre aos esteleiros reais. (SVSVI 133)

La actitud del viejo piloto frente al presente puede encontrarse también en la crítica a algunas incomodidades que presenta el paso del tiempo, de las modas, para la gente de cierta edad: "... que entón levábanse bragas de mexa pronta, que non sei porque pasou esa moda..." (p. 109).

La nostalgia del mar es en definitiva la nostalgia de la actividad y de la juventud. Soñará Sinbad con hacerse a la mar, con pilotar una nave, y llorará, no de envidia, sino de nostalgia, cuando, mirando por el anteojito descubra a Arfe o Novo saliendo con su embarcación a mar abierto ("I en tón Sinbad d eixaba de ver, porque se lle enchían os ollos de bágoas.", p. 121).

Pero el héroe viejo, necesitado de los colores de la aventura, padecerá también una nostalgia de signo contrario, paradójica en una lectura superficial, pero coherente en la forma de ver el mundo del hombre gallego y común al resto de los protagonistas cunqueiranos: cuando el héroe se adentra en el camino hacia Basora, mira hacia atrás y descubre Bolanda ("... e mirou pra vila natal./ -¡Salam! ¡Si poidera, país de meu, meterte nunha nao levábate a onde foran augas froidas!", p. 124).

Sinbad no es el héroe moderno -ni aquel adolescente- que necesita el viaje como huida o respuesta ante una situación social hostil, ante una ciudad o una familia que ahogan el

desarrollo de su personalidad. La necesidad de la aventura no es por tanto la necesidad de una ruptura con lo anterior sino que el piloto participa, al igual que San Gonzalo o Ulises, de ese amor por la tierra natal, que siente como suya y lleva en el corazón allí donde esté, aunque esa tierra natal signifique, en las postrimerías de la vida, la ausencia del mar (como aventura) y la ausencia de la juventud.

El mitema del regreso está presente también en SVSVI, aunque con menor énfasis que en LMU, y sin la simbología que lo caracterizaba en esta obra. Hablaremos ahora de dos ejemplos, uno en boca del héroe, y otro en boca de Mansur, aunque referido también al protagonista.

En el primero, una conversación entre el héroe y Sari nos remonta al pasado, cuando el primero-debemos fiarnos de su palabra- navegaba felizmente pagado para el sultán de Melinde. Sari pregunta al viejo el por qué de su regreso a Bolanda, pudiendo enriquecerse con aquí el trabajo. El incrédulo Sari obtiene dos respuestas complementarias:

1.- En la primera encontramos una concepción de la vida por parte del héroe: la distinción entre dos tipos de personas. Por un lado, el hombre de mundo, destinado a ver cosas maravillosas y grandes, y que él representa a la perfección; y por otro, el hombre avaricioso y pobre de espíritu, representado por su vecino, preocupado en conseguir unas lechugas más a costa de aprovechar la ausencia del embarcado. Se opone así el héroe idealista (el hombre "bon, grande e ledo, fermoso e libre..." de la cita de Shelley que preside la obra), al hombre ruín. Esta oposición se enfatiza además con la dicotomía mar/tierra, o, si queremos, marinero/labrador, aunque sólo deberíamos tenerla en cuenta en este ejemplo, pues, como hemos señalado más arriba, Sinbad es también un buen Labrador.

¿El non pode un home andar polo mundo sin que lle metan ga liñas os veciños no seu horto? Eu ollando voar veledas con linternas en Catai e outros coméndome a propiedá! (SVSVI 18)

La oposición entre la grandeza de espíritu de Sinbad, hombre aventurero y soñador, y su vecino, cobra mayor sentido si consideramos que la queja se vierte finalmente no contra una persona en concreto sino contra los vecinos en general; es decir, que su vecino representa también a un colectivo, a un tipo de gente (mezquina). El efecto también se sugiere con la radical oposición entre la grandeza del mundo, y las diminutas dimensiones de un huerto.

2.- La segunda respuesta es la del héroe nostálgico que regresa al hogar por saudade, por el recuerdo de la tierra natal. Y es precisamente la imagen anteriormente utilizada

para describir a los pobres de espíritu, la huerta, la que ahora utiliza el autor en sentido contrario. La huerta propia (concretamente la higuera propia) como imagen de la tierra natal y del amor del héroe:

Sari, ademais que o leme vai facéndome calo nas máns, pero non no corazón. Son meleiros os figos das hortas de lonxe, pro téis unha figueira de teu na terra onde naciches, e vas navegando por Badrubaldur e ollas pasálos malvises, e pergúntaste: ¿cantos figos de meu petearán ogano?... (SVSVI 18)

El razonamiento es sencillo: el hombre ansía conocer la diversidad y riqueza del mundo (y este afán le caracteriza como persona, en oposición a aquellos que se contentan con la realidad), pero sabe que en ella no encontrará nada comparable a su tierra natal. El mundo presenta muchas huertas, pero ninguna es como la suya.

También Mansur, como indicábamos al principio, se refiere al regreso de Sinbad, imaginándolo pleno y feliz: el regreso de un héroe victorioso, aunque estemos hablando de un simple mercader:

Pro Mansur non é dado a melancolías, e xa se aleda matinando a chegada de Sinbad, rico, carregado de prumas, de capiñas curtas chinesas, de quitasoles de Malaca, de froitas raras para a merengada da tarta de boda... (SVSVI 99)

4.- EL HÉROE Y EL AMOR

La edad y la experiencia distinguen a Sinbad, en su actitud ante el amor, de los héroes cunqueirianos analizados hasta ahora. Ya no es el adolescente que intenta descubrir los secretos del amor y la sexualidad (Felipe de Amancia), ni el mozo hábil en conquistas y gran enamorado (Ulises). No obstante comparte con Ulises y Felipe la esencia del amor reflejada por Cunqueiro en sus protagonistas: la imaginación e idealización del amor, el entusiasmo e ilusión ante la amada y la capacidad para enamorarse.

Si Ulises tenía una idea prefijada de Penélope -una estampa familiar inculcada por línea paterna, pero sentida como propia-, del viejo de Bolanda no podemos afirmar una actitud semejante. Quizá su "doctrina" en el amor sea la misma que Zafir aprendió en un libro curtubí, y que Sinbad relata a sus contertulios casi como si fuese propia:

"... amor é non máis que unha ollada solprendida e unha palabra que non se non sabe dicir, engadindo que amor sempre está lonxe aínda que esteña ao carón, e que non é cousa de buscar, senón pombo que cando lle apetez ven el á man, amargue ou doce, nemigo ou amigo, veneno ou caramelo de licor..." (SVSVI 33)

Sin duda es una concepción del amor diferente a la que se alberga en la juventud (Felipe, Ulises), propia quizá de un momento de la vida en el que las expectativas y la ansiedad de la mocedad, se diluyen en una tranquila espera. En realidad, esta filosofía de aceptación del destino, de no responder a una idea preconcebida sino aguardar que el amor se presente, sea cual sea su signo y su posterior desenlace, es más adecuada para gentes apegadas al mar. Nos recuerda el narrador que el piloto defendió en una ocasión la castidad de los marineros descubridores:

"Sinbad nunca fora casado, e non se sabía si por falta de tempo entre as famosas viaxes, ou porque non encontrara aderezo de gusto, ou porque non se lles acaía de todo a vida de familia aos maxinativos preguizosos, ou por filosofía, como el ensinou unha vez a aos pilotos de Calicut, loubando a fermosura castidade que piden as descubertas do mar e o andar coa amizade dos grandes ventos, a aqueles carnales que non pensan máis que en meter mozas nas naos í en..." (SVSVI 55)

Si el mar parece estar reñido con el amor, y la imaginación con la vida familiar, serán otros los impedimentos que encontrará el héroe para rechazar la idea de la necesidad de una mujer (o varias como le estaría permitido), aparte de la dificultad física que presentarían los requerimientos sexuales de sus esposas, para un piloto ya viejo y cansado, de vuelta de sus navegaciones:

Outras veces decía Sinbad que xantando como el o facía cando estaba desembarcado, por países en días festivos, que precisaría dez anos pra pór media ducia de mulleres ao tanto das escolas da cociña, e duas polo menos tiñan que saber calendario, e que non habería renda nin soldada que cheguese, e tamén os piques entre elas e non iba cumprir coas seis, que non axuntaba el ledicia pra tanto, e vindo do mar o corpo o que pide é cama calada. (SVSVI 55)

Sin embargo, el lector no debe fiarse de estos comentarios si quiere comprender cuál es el concepto del amor que tiene el héroe, pues estos datos no pertenecen a una visión "real" de su vida, sino más bien a una idealización de la misma. Cuando éste aconseja la castidad del mar para los grandes descubridores, lo hace para reforzar el contraste con aquellos otros marineros de "segunda fila" o "carnales", y así elevar el status de los primeros, entre los que se cuenta. Tampoco debería parecer al lector una idea razonable, por parte del héroe, la de exigir a las mujeres que estén al tanto de las comidas de países diferentes, pues el lector conoce cuál es la pobre alimentación del protagonista. Su último requerimiento podemos interpretarlo como: 1.- Una forma de presumir de buen

comer, y por tanto de un status. 2.- Una forma de excusar su poco éxito con las mujeres o su aparente falta de interés en este tema, que podría significar también un realce de su condición, si se considerase el amor como una distracción de la tarea del héroe, entregado al mar. La indiferencia ante las mujeres podría entenderse entonces como una actitud seria y responsable.

Y sin embargo, Sinbad será consultado por Mansur -tras rogarle confianza y silencio- por saber nuevos juegos de cama para complacer a su segunda esposa, cansada de la monotonía sexual del dueño de la fonda. El hecho de ser preguntado por un asunto referido a la sexualidad, y con semejante grado de confidencialidad, también ofrece varias interpretaciones: 1.- Que Sinbad sea el único amigo de confianza de Mansur, el único al que pueda contarle sus intimidades 2.- Que sea un hombre de reconocida experiencia con las mujeres, de forma que Mansur buscaría en él la experiencia. 3.- Que esa experiencia no fuese propia sino la escuchada durante sus viajes. Buscaría entonces Mansur al hombre de mundo. 4.- Que, como gran fabulador, hubiese creado para sí una reputación de hombre experimentado en el amor, como también podríamos interpretar aquel otro pasaje en el que maquina excusas por si recibe una visita nocturna inesperada ("E si fora Mansur quén chegase, por pasmálo de saber de amores e cortesán,...", p. 65). Presumir de gran amante reforzaría también su status.

No podemos (una vez más por falta de información) obtener una respuesta, y de la que Mansur obtiene en su consulta, tan poco podemos deducir cuál es en realidad la experiencia del piloto: "... e que no tocante aos pedidos da segunda esposa, que a puxese a fregar caldeiros de xoennlos e nunha corrente de áer." (p. 110) . La ironía del viejo marinero puede entenderse al menos como una muestra de tranquilidad hacia Mansur, al que aliviaría, con la singular "receta", de tener que responder con su cuerpo a la solicitud de la esposa insatisfecha.

Pero Sinbad, el hombre del mar y la castidad (o quizá el gran amante en su mocedad), es también, como adelantábamos al compararlo con Ulises y Felipe, un enamorado. El enamoramiento del héroe no está tratado con tanto detenimiento como en LMU, quizá porque a la edad del viejo de Bolanda la urgencia del amor es bien diferente: su demanda no es el descubrimiento de la mujer o de la sexualidad - caso de Felipe-, ni la búsqueda del amor ideal y único que Ulises parece encontrar en Penélope, sino la necesidad de compañía y atención, de cariño. A pesar de su edad no ha perdido el encanto del enamoramiento, los cambios de ánimo que produce y su ilusión. La receptora de todas estas atenciones es la viuda Alba.

El contacto entre ambos personajes es casi nulo, por lo que tendremos que hablar de una idealización por parte de Sinbad más que de un amor real. Sin embargo, la única vez en que ambos, de forma un tanto casual, tuvieron la ocasión de cogerse las manos, la magia del amor apareció, si creemos al narrador: "... que ámbolos dous puxéronse nun pasmo, e deixáronse estar naquel doce agarimo un inst' antiño." (p. 39). La reacción de los dos ante esa magia, será la de separarse y huir. Sinbad presentará los clásicos síntomas de la enfermedad del amor:

Cando lle pasou a sorpresa, a viuda correu a pecharse na súa casa, e Sinbad d'ende aquela tiña a pontos en que se quedaba medio adormido, ensoñando. Engádase a esto que vivía sempre soio e era un algo sanguino. (SVSVI 39)

El aturdimiento y las ensoñaciones "padecidas" ante la viuda, son en esencia semejantes a las sufridas por los caballeros andantes ante la presencia de la amada. Recordemos por ejemplo a Agraes, en un encuentro con su amada Olinda y su hermana Mabilia: "Assí estovo con ellas hablando, mas como el su pensamento y los ojos en su señora puestos eran, muy poco el juizio entendía de lo que su hermana le hablaba. Assí que no daba respuesta ni recabdo a sus preguntas." ²⁴¹. Es, por otro lado, el mismo aturdimiento que impide a Ulises desarrollar su capacidad de fabulación ante Penélope.

El enamorado piloto planea o imagina nuevos encuentros con la viuda, a la que vigilará para conocer sus movimientos:

... gardando prós amendeiros frolidos do horto da viuda Alba e decíndose que tiña que estar ao axexo, por ver si a viuda saía a baños quentes, e entón faguerse o atopadizo e botarlle un parrafeo, e beber algo de aqués ollos mouros, e cando chegaran ao portal, quizaves houbera algo de sorte e lle poidera coller unha man. (SVSVI 39)

Y ante la posibilidad de ese "fortuito" encuentro, el piloto se atavía con sus mejores galas: "... aquel día, coa angulemía de choi á viuda, puxera Sinbad dous anelos que tiña, con augamariñas soleadas." (p. 43)

Pero sus tímidos esfuerzos no darán resultado, pues no son declaraciones directas ni pasos hacia delante en la conquista, sino temerosas demostraciones, como aquella en la que el piloto anuncia en voz alta a Sari -en la fuente que hay enfrente de la casa de la viuda- que desea casarse y que su situación económica va a mejorar, por si ésta estuviese escuchando tras la puerta (p. 62).

Sinbad parece desear y temer a la vez el encuentro con la viuda, a la que quiere asombrar con señales de su presencia, pero no con ésta, pues se avergüenza de demostrar su amor cara a cara. En un paseo con Sari, el héroe gritará en la puerta de la

viuda, para conmoverla ante su próxima embarcación: "-¡Tristes os días das despedidas! (p. 114). Pero en cuanto observa que se mueven las cortinas y que posiblemente la viuda estuviese escuchando, huye: "... e Sinbad púxose colorado e apurou o paso cara á sua casa, levando da man ao paíxe Sari." (p. 114). Este ejemplo puede considerarse como un indicio del grado de confianza que une a Sinbad y Sari, pues éste es cómplice y conocedor de los torpes intentos de acercamiento de su amo a la viuda, a la que sin embargo, por pudor o educación, prefiere no mentar. Así, cuando manda a su paje que en la víspera de embarcarse vierta media libra de agua de rosas en el portal de la viuda, no la mencionará, sino que simplemente se referirá a "aquella casa". (p. 114).

No habrá respuesta de la viuda, ni Sinbad se atreverá a presentarse en su casa y declararle sus intenciones, aunque la casa esté al otro lado de la plaza, ni habrá tampoco agua de rosas, pues el rito romántico se reservaba para la víspera de una embarcación que nunca tendrá lugar. Sin embargo, al héroe le queda el placer de imaginar intimidades con la viuda, y adormecerse con la felicidad de tan fecunda ensoñación (p. 95)

En otro episodio, el autor conjuga el tema del enamoramiento de Sinbad con el problema de su verosimilitud cuando éste parece sincerarse ante Sari y mostrarle sus limitaciones. El viejo piloto tiene un saco lleno en el que se lee: "Galanos que trae pra Doña Alba vindo das Molucas ao seu Sinbad ". La explicación que ofrece a la lógica pregunta de Sari al ver el saco lleno cuando todavía ni se habían embarcado, revela la calidad del héroe, su astucia e inteligencia, pero también su impotencia para convertir la vida en la imagen de sus ensoñaciones, teniendo que suplir éstas con grandes dosis de imaginación y variados recursos:

E o saco estaba cheo.

-Non deixes pra mañán o que poidas faguer oxe, díxolle Sinbad a Sari, léndolle o letreiro. E ademáis que así non hai medo de que rompamos os galanos ou se perdan nun naufraxio, e ás Molucas non se chega tan doado. ¡Nin eu, Sari querido! (SVSVI 114-5)

En la obra original no existe ninguna mención al pensamiento de la viuda, a su valoración de las torpes declaraciones del marino, su posible enamoramiento o sus intenciones con respecto al héroe. Pero en su versión castellana, el autor añade al final de la obra un pequeño apéndice titulado *Retrato de la viuda Alba*, en el que se recoge la historia de la viuda y se vierte alguna pincelada sobre la posterior suerte del

enamorado. El ánimo de la viuda parece el mismo que el del piloto ("... sintió en su corazón el frío de la soledad y comenzó a considerar que una mujer necesita amor y compañía...", p. 150 Ed. Castellano.). De algún modo Sinbad es también un viudo, un viudo del mar y de la aventura. También en el mismo apéndice conocemos el alto concepto que la viuda tenía del piloto: "... y el piloto parecía muy serio y generoso, muy delicado regalando las plantas de su salido, y tenía amistad con la grandeza. Se contaban de él grandes navegaciones." (p. 150). Pero el héroe desconoce esta admiración, y le falta la valentía para descubrirla. Incluso la viuda parece enamorarse y pensar en él tras su desafortunado regreso de Basora ("... pensó que sería buena cosa cuidar al piloto, y cuando mejorase, pasar a bodas.", p. 151). Pero, entre tanta sana intención, aparece Arfe el Mozo (Arfe o Novo) y estalla el amor entre los dos. Perdió Sinbad su oportunidad vencido por su temor al ridículo o quizá resignado a disfrutar de sus imaginaciones, suficientes para un viejo como él. Con este apéndice, el autor añade un tinte trágico más a la configuración del héroe, en cuanto sus anhelos, sus idealizaciones, no pudieron cumplirse, a pesar de ser posibles, muy posibles. El sentido del apéndice es también el de ofrecer una enseñanza al lector a través del fracaso de su héroe: no pueden perderse las oportunidades por el miedo a conocer o a enfrentarse a la verdad.

La "historia" de amor entre Sinbad y la viuda Alba la conocemos por el relato de la misma que nos ofrece el narrador: se nos presenta al héroe tal y como es en realidad, sus limitaciones e idealizaciones. La historia de amistad/amor entre Sinbad y la sirena Venadita, la conocemos en cambio en boca del héroe, por lo que debemos considerarla otra invención suya, que nos ayuda, de cualquier manera, a conocer al héroe idealizando no ya a la amada, sino a la relación amorosa, ofreciéndonos al tiempo un autorretrato del enamorado: Sinbad se ve a sí mismo como amante en una historia que él inventa a su medida, con un ingrediente fantástico - la misma figura de la sirena-, pero con una coherencia digna de ser escuchada y aún de ser creída por sus paisanos.

El pretexto para que Sinbad cuente su historia es un pelo femenino que Arfe o Mozo encuentra en un mapa del viejo marinero. Éste, vergonzoso, finge el recuerdo de la sirena, propietaria del caballo, con una colección de gestos propia del hombre enamorado, que le sirve además como preámbulo para contar su historia, cumpliendo la función de un estudiado silencio con el que impacienta y aumentar el interés de la audiencia. No cabe duda de la competencia del piloto como héroe-narrador:

Sinbad pónse colorado, pecha os ollos e acena tres ou catro veces coa cabeza. Pousa o bastón, e con ámbalas mans colle o cabelo que lle ofrece Arfe o Mozo, roza a meixela nel, salaia, envolve a freba de ouro nun dedo figurando un anelo, bica alí e conta... (SVSVI 107)

Del autorretrato del enamorado el héroe nos interesan algunos aspectos que podrían caracterizarle:

- 1.- El tratamiento cariñoso utilizado al recordar a la sirena ("a neniña", "a preciosa") podría corresponderse con un tratamiento análogo en el caso de que hubiese existido tal relación.
- 2.- El amor entre Sinbad y Venadita es la consecuencia de un proceso gradual iniciado en la amistad y seguido de un acercamiento carnal: "E foi habendo entre nós máis intimidade, e moito agarimoo..." (p. 108) "...estábam os agachadiños á tardiña e pasámonos a bicos e outras gracias..." (p. 109). Quizá sea éste el amor ideal para el héroe, aquel surgido paulatinamente y con una evolución natural en la que la sexualidad aflora espon táneamente como consecuencia de haber alcanzado un grado óptimo de amistad e intimidad.
- 3.- Parece respetar Sinbad cierto secreto, no sabemos si como atención hacia la sirena o como ejemplo de discreción: "...í eu m'etera nos camarotes a toda a tripulación porque nóna visen a señora Venadita..." (p. 109).
- 4.- Generoso con Venadita al regalarle un peine de oro, atributo imprescindible de toda sirena que se precie ("¿El qué é unha serpea sin peite de ouro?" , p. 108), el piloto participa a sus amigos de una sabiduría que alude a la forma de ser de las mujeres; una sabiduría de la que todos podrían estar convencidos o aceptar como normal, y de ahí el tono distendido de la confidencia (...e xa sabes...), con el que el héroe-narrador parece dar por sentado que su audiencia aprueba o conoce sus afirmaciones:

Regaleille un peite de ouro, e xa sabes como son as mulleres: porque visen as outras que xa sabían gañarse a vida, quixo quedarse unha tempada n aquelas praias. ¡Que non sei que chiste lle terá a doña Venadita afogar molucos! (SVSVI 109)

No podemos descalificar a Sinbad como machista, en su generalización sobre las mujeres, sino más bien situarlo en una tradición de corte "machista", en la que serían comunes y aceptados este tipo de comentarios. Por otro lado, si en la obra original el fragmento anteriormente citado parece una opinión espontánea del héroe, en la traducción al castellano, es la respuesta a una pregunta: "¿Cómo no la trajiste, Sinbad?" (p. 100, Ed. Castellano)

5.- Sea cual fuere su excusa para justificar la interrupción de las relaciones con la sirena, el héroe asegura a Arfe y al resto de pilotos reunidos para la ocasión, que volver a verla merecería el más largo de los viajes, opinión que contradice aquella castidad del mar defendida en otra ocasión: "-Aínda que non houbera cravo nas Molucas, Arfe amigo! ¡Tódo los corazóns teñen a sua gacela!" (p. 110). En la traducción al castellano se añade un nuevo predicado: "Aunque no hubiera clavo en las Molucas, Arfe amigo, *iría allá*. ¡Todos los corazones..." (p. 100 Ed. Castellano). En algunos casos como este, el autor añade, en su traducción al castellano, una oración o una palabra que esclarezca algunos sobreentendidos del original que pudieran crear cierta confusión o incertidumbre en el lector.

Un tercer retrato del héroe, de nuevo vertido por el narrador, es aquel que nos lo describe como romántico y fantasioso, y aficionado al juego de la conquista. Éste es sin embargo un retrato retrospectivo, que no pertenece por tanto al héroe viejo alejado de las navegaciones en Bolanda, sino a aquel almirante al que le gustaba pasear solo por las noches, por las calles de las ciudades extranjeras en las que desembarcaba (p. 56). En esta semblanza de la mocedad del héroe descubrimos que sus juegos consistían en perseguir a las damas y hacerse el enamorado, fingiendo caer "soplado de tanta hermosura -aínda que fora moi mediana guapura, ou algo vella..." (p. 56). La recompensa del jugador la obtiene éste por sí mismo, al añadir a esas persecuciones de damas retazos de su imaginación, para después poder recordarlas en la soledad del mar, aunque en realidad esas damas fuesen feas o viejas (pp 56-7). Pero también nos recuerda el narrador un episodio en el que Sinbad resulta perdedor en uno de esos juegos, un episodio en el que el burlador es burlado: al seguir a una dama a la que había declarado su amor, pues ésta parece aceptar sus ofrecimientos, se encuentra con que ésta finge una violación (p. 57). El héroe, burlado y ofendido, es fácil presa de la vergüenza y el temor de ver peligrar su reputación: "Sinbad case choraba coa vergoña, e botou pola cara a peleriña bermella que vestía, pra non ser coñecido do pobo que se axuntaba." (p. 57).

Pero quizá más importante que sus fracasos amorosos y sus idealizaciones, sea la última imagen que queremos ofrecer del héroe en la aventura del amor: su educación y respeto hacia las mujeres ("Sinbad retirase seguido de Sari tras acenar coa cabeza ás mulleres que están coas cántaras...", p. 63)

5.- EL HÉROE-NARRADOR.

La figura del héroe-narrador, aunque importante en la caracterización de Sinbad, no está presente con tanta frecuencia como en *LMU*, aunque el de Bolanda y el itacens también participan de una serie de competencias y recursos similares a la hora de mantener la atención de una audiencia. Quizá el aspecto que los distinga sea la motivación que subyace en sus narraciones. Mientras Ulises se conocía a sí mismo inventándose identidades diferentes, al tiempo que intentaba descubrir en qué consiste ser hombre o el secreto de la madurez; el viejo piloto dirige sus esfuerzos como narrador a l mantenimiento de un status dentro de un círculo más o menos reducido, y a regalarle a sí mismo las dulzuras de esos bellos frutos de la imaginación. Precisamente el autor enfatiza más el propósito de garantizarse una reputación por parte del héroe, que su competencia como narrador. De cualquier forma, hemos analizado algunos ejemplos en los que la figura del héroe-narrador aparece perfilada en todas sus líneas esenciales.

Por otro lado, la importancia de ser un buen narrador en el mundo trazado por el autor en esta obra, se expresa de forma lúdica en la historia de la sirena Venadita, en la que se nos dice que para las sirenas es importante saber inventar historias para engañar a los marineros y conseguir de ellos bienes materiales (un peine de oro). Se refuerza así el motivo clásico del canto de las sirenas con el de sus narraciones/invenciones (p. 108).

Como el resto de los héroes cunqueirianos, Sinbad despliega un amplio abanico de recursos narrativos en sus exposiciones, discursos, que le encumbran como un hábil héroe-narrador:

1.- Utiliza la expresividad de sus ojos para acompañar e ilustrar su discurso, tanto en lo verdadero como en lo falso. Sus ojos alertan, alegran o entristecen el contenido de las palabras (p. 25).

2.- Los silencios prolongados le ayudan a mantener la atención de la audiencia doblemente: por un lado "siembra" entre los suyos el suspense por conocer el desenlace de la historia, y por otro la curiosidad de conocer los motivos de tan demorada pausa; motivos que excusará con un alarde de imaginación:

... que perdoasen o suspenso, pro que estaba a marea no avalo en aquel Saopang de que falaba, e tivera que facer uns tecidos nas correntes, e salvaba a nao todo a estribor. (SVSVI 25)

En otra ocasión, esa pausa va unida a la promesa de mayores gratificaciones en el caso de que el narrador continúe contando la historia, consiguiendo así, con picardía, ser convidado a un trago: "... pro con esta falla acadou unha gracia nova, que vos pasmades

si vóla conto. / -¡Conta, meu amigo! ¡Refresca con este groliño!, animaba o Cangrexo a Sinbad." (p. 85).

3.- Igual que Ulises, es un gran improvisador, necesitando tan sólo un gesto para encadenar una historia y crear expectativas en la audiencia sobre su interés: saca el dedo para ver qué viento sopla, al tiempo que anuncia al protagonista de la historia que va a contar, y que el contenido de la misma será una confidencia a sus contertulios:

-Poderé contar porque aínda que vive o señor Zafir, ¡groria a deus!, onde está retirado, co vento que hoxe sopra, non lle chegará nin letra do que estou relatando. (SVSVI 33)

4.- Refuerza su credibilidad al aportar su experiencia como testigo: "Eu vin a Borzasares pedir portas en Damasco" (p. 44).

Con elegante y arriesgada ironía, jugará a poner en peligro su credibilidad como narrador, consiguiendo finalmente reforzarla con éxito. Astuto e inteligente, el viejo sabe que su punto débil es el de poder ser acusado de mentiroso, de inventar los hechos que relata. Pero ese es también su punto fuerte pues, si las historias que cuenta no se considerasen fuera de lo común -aunque el héroe las aderece de forma que parezcan verosímiles-, no tendrían interés, y Sinbad perdería su posición dentro del círculo de Bolanda. En este punto radica precisamente su éxito como narrador: en alcanzar, cuando menos, la verosimilitud en sus historias, consiguiendo que el discurso sea atractivo por verosímil, aún cuando su contenido sea del todo fantástico. Es el propio héroe el que alude a esta facultad, con la ironía que le caracteriza, para defenderse de las posibles críticas:

... e aquí faise chocante esta historia. Si non vóla contara eu, señores capitáns, amigo Mansur, aseguro que a poderíades ter por fábula! (SVSVI 36)

Mantenerse en esa débil línea de credibilidad le cuesta lo suyo, teniendo que responder en ocasiones a las incrédulas objeciones de su audiencia. Aunque analizaremos más adelante estos "obstáculos" del héroe en su tarea de la narración, veamos ahora un ejemplo en el que Sinbad sale airoso de esas objeciones, reforzando así su papel como héroe-narrador: Tras contar la historia de la veleta a la que enseñó asuntos de su competencia como marino (vientos, tormentas, aves del océano), el piloto debe responder a la sospecha de Arfe o Mozo, que, "dándose por bulrado coa historia" (p. 38) pregunta si la veleta podría oír las palabras del piloto. La respuesta es sencilla e interesante para conocer la calidad del héroe:

-Dito está que non hai palabra que non atope o seu ouvido aínda en terra de xordos. Un fío agora é branco e agora é negro, pro a voz do que ensinao que non sabe, semellante é a ovella preñada (SVSVI 38)

- A) Las enseñanzas de Sinbad a la veleta son importantes, pues cualquier enseñanza nunca está de más, y cualquier enseñanza encuentra alguien a quien le sirva.
- B) La enseñanza de Sinbad a Arfe o Mozo también es importante, pues el último desconfía del primero, que en realidad es, no sólo el que cuenta, sino también el que enseña.
- C) De esta forma, el héroe-narrador acalla y diluye la desconfianza de Arfe, ejerciendo así el papel del maestro que magnifica la importancia de su voz como fuente de conocimiento, es decir, que perpetúa la necesidad de la figura del contador de historias como autoridad, en un espacio como Bolanda.
- D) La relatividad de las consideraciones sobre la verdad y la mentira - capitales en la relación del marino con sus paisanos-, sobre lo que es verdadero y lo que es falso, cobra en la respuesta de Sinbad un matiz especial, al adecuarse al momento en que tiene lugar la conversación. El héroe manifiesta la evidencia de esa relatividad, simbolizada en "ahora es blanco, ahora negro", durante la caída de la tarde, en ese momento "entre lusco e fuscó", en el que comienzan a encenderse los faroles del muelle, en el que la oscuridad se apodera de Bolanda y el ambiente presenta una luz cambiante, un juego de penumbra en el que la percepción de las cosas para el ojo humano es confusa.

La tertulia en la fonda de Mansur es el espacio habitual en el que Sinbad desempeña el papel del héroe-narrador, siendo su epicentro y principal foco de atención. Su actitud en este ámbito depende de los temas que se tratan en las conversaciones. Si se habla de lugares cercanos, el protagonista deja hablar a los demás ("... e si falan de terras que esteñan de cerca, a dez ou vinte días de mar, ou de sucesos da vila ou do propio país de Bolanda, entón non dí nin verba...", p. 31); pero si se habla de tierras lejanas y extrañas, toma la palabra y cuenta una historia:

... pro tan axiña como amosa aos beizos de calisquera dos presentes o nome dun país ou de illa, ou de nación de máis alá de Canbetún e Columbo, entón apreixa os xonllos coas mans, e repite en voz alta o nome lonxano, e xa saben todos que vai falar Sinbad dunha viaxe súa, dunha descuberta famosa, dunha rara aventura, de costumes non usadas. (SVSVI 31)

El recuerdo, la memoria de los marineros, es la fuente de la que emanan todas las historias que se cuentan en la tertulia, aunque mientras, en efecto, es siempre la memoria a la que acuden el resto de los pilotos ("deja que los otros vayan sacando

novedades de la memoria..." , p. 26 Ed. Castellano), Sinbad acude la mayoría de las veces -y cuando parece no hacerlo, el narrador no toma partido al respecto, no aclara si lo hace o no- a la imaginación.

En alguna ocasión visitará la tertulia algún ilustre personaje. Es el caso de Su Alteza Gamal, que relata la historia de su vida , a la que paradójicamente llama "cuento" ("Seguindo co conto d'igo que..." , p. 48). La dicotomía recuerdo /invención subyace también en otros personajes, como podemos ver. Gamal es además un buen narrador, con recursos propios:

Gamal pasou a man dereita polos delgados beizos e amesou a barba denantes de seguir o relato, e pareceu que se lle mudara a voz, e baixando de nota facíase máis confidente. (SVSVI 50)

Es por tanto el forastero el que ocupa el protagonismo de la tertulia, contando la historia de su vida. Pero el viejo piloto conseguirá no ser menos y acaparar la atención de los asistentes con una serie de golpes maestros:

1.- Interrumpe el relato de Gamal para "presumir" de conocer a uno de los personajes:

-Chámanlle Bambarino e lé por un cristal de aumento, asentou Sinbad, quen estaba moi curioso do conto e máis do xogo que se traguía o señor Gamal de aloumiñar cos pés, coma si as arrolara, ás dúas lanzas suas. (SVSVI 52)

2.- Adivina un punto importante del desenlace del relato:

-E as suas serpes son esas lanzas de ferro bruzo que tés aos teus pés, dixo Sinbad, e facía a figa tres veces seguidas por si eran cobras veleñosas. (SVSVI 53)

logrando así sorprender a sus amigos. Para redondear su éxito, concluye con un último recurso: finge no darle importancia a su adivinación sirviéndose otra taza de té como si no hubiese pasado nada especial, nada de qué asombrarse. (p. 53).

3.- Adereza el final de la historia con un truco de magia, utilizando un limón. El héroe tenía preparado el limón para adornar el relato de Gamal, y así garantizar de nuevo su protagonismo en la tertulia, pero, como buen improvisador, se sirve de él como truco. El limón volador resultó ser una golondrina dentro de la piel del limón (p. 54). Pero el héroe tan sólo revela la naturaleza del prodigio, o el artificio del milagro, a Monsáide, que insiste en conocer el secreto. También de sea saber Monsáide cómo sabía Sinbad que podría utilizar la golondrina para "ilustrar" la historia ("¿El cómo sabías si viría ao caso?", p. 54). En realidad éste no conocía el final de la historia, pero estaba preparado para colaborar en la narración de Gamal, imitando la pérdida del reino de Gamal, si fuese por el aire, con la golondrina.

A Sinbad le produce una gran satisfacción haber engañado a todos, haberse convertido en adivinador y encantador, y así lo exterioriza ante Monsaíde, corriendo y brincando a la salida de la tertulia (p. 54).

Monsaíde, tras conocer el truco, reconoce la genialidad de su inventor y al verdadero soñador: "-¡Quen soña, soña!" (p. 54). La reacción de los otros tertulianos, desconocedores del juego con la golondrina, suponemos que sería simplemente de asombro y admiración, análogo al mostrado en otras ocasiones después de escuchar las ocurrencias del héroe-narrador:

-Pasei acarón desas brisas e nunca tal oín nin vin, dice Arfe o Mozo, levando a man dereita á boca.

-¡O que se aprende!, comenta Mansur... (SVSVI 32)

El comentario de Arfe revela la verdadera valía de Sinbad como héroe-narrador: la de transformar lo cotidiano en maravilloso (en este ejemplo, inventa a un lugar conocido unas brisas bengalíes que tienen que ser arrendadas para poder ser utilizadas por los marineros).

El asombro de su audiencia es el punto final de la labor del piloto como narrador. Una vez conseguido el efecto deseado, éste da por finalizado su cometido y se despide:

"Sinbad sorri, pasa unha calma mirada polos ollos de todos los presentes, refresca co gotiño de canela e despídese deica o día seguinte." (p. 86).

Representar el papel de héroe-narrador es capital para el viejo de Bolanda pues, con tal ejercicio, obtiene algo que le es muy preciado para seguir viviendo: la estima, el respeto y la admiración. Cuando, camino de Basora, Sinbad y sus acompañantes se acercan a una posada, el viejo se imagina como héroe-narrador ante una nueva audiencia a la que sorprender ("... e imaginaba Sinbad que na posada habería algún señor i el acaroaríase a un parrafeo, diría novas que ninguén esperaba e sería acollido con grande respeto...", p. 125). Una vez en la posada la realidad será algo distinta, y el viejo soñador tendrá que alzar la voz para forzar a los presentes a prestarle atención (p. 126). El pequeño episodio en la posada, podría entenderse como una versión en "modo irónico"²⁴² de una escena típicamente cunqueiriana: el héroe-narrador, forastero en una posada, consigue fácilmente ser escuchado y mantener la atención de la audiencia, e incluso enamorar a alguna dama presente.

Afirmábamos más arriba que el contenido de las historias narradas por Sinbad, tanto en las que es protagonista como los extraños y fantásticos sucesos que atribuye a otros personajes, peculiaridades de lugares, aventuras marinas...etc, magnifican al héroe cuando éste parece ser creído. Y decimos "parece" porque, aunque el narrador nos

muestre en ocasiones el asombro de los tertulianos ante las historias del piloto, no nos desvela si ese asombro podría ser fingido. De cualquier manera, nos interesa ahora señalar que el héroe encuentra a veces serias trabas para ser creído, y tendrá que esforzarse para conseguirlo. La relación de Sinbad con Sari camina precisamente sobre esa cuerda floja, que a veces se inclina hacia el lado de la incredulidad del "paje" y otras hacia el lado de la admiración hacia el héroe.

La obra se abre, significativamente, con esta problemática: Sinbad intenta convencer a Sari de la existencia de las islas Cotovías. Sari no cree al viejo (p. 13), y éste debe suplicarle que lo haga, utilizando incluso el recurso de hacerse pasar por temeroso en su viaje a tales islas - recurso que forzosamente debería interpretarse como un síntoma de verosimilitud en un viejo- ("que me entraba medo da noite na quela illa", p. 15). Paradójicamente, Sari no cede ante los ruegos de su amigo, pero tampoco renuncia a su vena imaginativa -como buen aprendiz en este caso-, o quizá se burle de su "maestro":

-¡Sinbad, meu señor amigo, non hai nada! Bicoche os xoennlos, pro non hai más nada que auga, e despoixas augas, e finalmente todo o mar escorre por entre das patas espiñentas do Dragón. Papa barcos coma ti cereixas, e cuspe os cravos coma ti caguñas. (SVSVI 14)

El héroe justifica su postura argumentando que es muy fácil decir que tales islas no existen, pero que para poder verlas hace falta saber navegar de una forma diferente, navegar por sueños y memorias (p. 18). En una lectura más profunda, se está defendiendo una postura ante la vida: navegar por sueños y memorias, significa navegar con imaginación; es decir, tener imaginación, tener la mente preparada para poder "ver" esas cosas que no existen en la realidad. Esta es la riqueza que persigue el protagonista pues, para él, el botín recogido en las islas es únicamente el hecho de haberlas visto (p. 16). Esta actitud nos recuerda a otro héroe cunqueiriano: San Gonzalo, cuya arma era la fe, ya que no es otra cosa que fe la que Sinbad demanda de Sari, la que demanda a los nuevos navegantes y a sus contertulios. Por esta razón se queja de las gentes que acuden a la tertulia y no son marineros, porque "non crén nada do que se conta..." (p. 30) (3). Por otro lado, la forma de viajar por memorias aparece ya en MEF (pp. 101-103), y la memoria se considera como un espacio diferente al de la realidad: "Hai terras que só io son memorias" (p. 44)

Insiste por último el héroe para que el adolescente crea en la existencia de perros con dos rabos en las islas Cotovías: "Sari, téus que crérme. ¿Qué che custa, hom?" (p. 16). La

última pregunta del piloto refleja su postura ante la audiencia, a la que reclama un poco de credulidad, un poco de confianza con la que podría ser creído y que para el oyente no supondría un gran esfuerzo. La felicidad del héroe-narrador no es costosa: sólo necesita un punto de ayuda por parte del que escucha.

Pero, como adelantábamos más arriba, Sari no mostrará siempre esa desconfianza, sino que también será engañado por el hábil discurso del contador de historias: "Sari calabazante, co engado do conto, Sinbad fixo que se cacheaba." (p. 17). La postura del narrador no siempre será tan transparente como en este ejemplo en el que se nos cuenta cómo el protagonista miente y su "discípulo" es engañado. Como veremos, el narrador jugará a ocultar a los lectores qué cuestiones son verdaderas y cuáles falsas.

Apoyándose en mentiras, el héroe no sólo busca la amistad de Sari, sino también su admiración: "E o vello piloto, arremangando a chilaba, foise pola encosta da Porta dos Perdóns, asubiando pra que o ouvise Sari o so nsolnete de fruta que sacara pra el o Soldán de Melinde..." (p. 19). Quizá el nombre de la puerta por la que cruza Sinbad, sea una forma simbólica utilizada por el narrador para perdonarle por haber mentido a Sari y buscar, vanidoso, su admiración; quizá sirva también no sólo como "absolución" por esta pequeña mentira, sino como perdón concedido de antemano al héroe para el resto de las mentiras que escucharemos de su boca a lo largo de la novela. Este primer episodio, en el que se analiza la relación de los personajes principales, es el retrato de una escena que funciona como paradigma de la problemática del héroe y su calidad humana.

Las justificaciones del protagonista para sofocar las muestras de incredulidad de Sari son variadas y numerosas: contando de los peces-papagayo argumentará que todos los prodigios son posibles en el mar, teniendo en cuenta que el propio hecho de navegar puede considerarse un milagro:

-No mar non hai que admirarse de nada, despoixas do milagre que é que se poida andar polo nunhatado de madeiras, e que se poidan coller os ventos señoriais nunhas lonas recortadas. (SVSVI 78)

Una justificación parecida es aquella por la que reconoce que "O mar está por estudar" (p. 42) ya que le interesa que sus contertulios conciban el mar como algo misterioso y desconocido, pues así podrá encajar mejor sus fantasías. En otra ocasión defenderá que tales prodigios suceden a los marineros ilustres, a los almirantes, como algo natural entre ellos, aunque luego trasciendan como hechos famosos: "¡Cousas famosas que pasan entre almirantes, Sari querido!" (p. 70). Si para nuestro héroe la fama y la

reputación son muy importantes, también debería serlo ser tenido por uno de esos almirantes.

Un problema que se le plantea al contador de historias fantásticas cuando pretende hacerlas pasar por verídicas es el de las pruebas que las verifiquen. Cuando cuenta de un delfín con orejas que sirvió como modelo para unos faroles con cabeza de delfín que tiene (y que está limpiando Sari), el héroe-narrador utiliza los faroles como prueba de la existencia de aquel delfín con orejas (pp 102-3). El narrador de la obra, jugando con los lectores, no desvela por qué los delfines de los faroles de Sinbad tienen orejas.

Si más arriba nos deteníamos en perfilar a grandes rasgos la relación entre el piloto y su "escudero" Sari, es menester que le dediquemos ahora cierto espacio a este personaje, su calidad y funcionalidad en la obra.

En líneas generales puede considerarse un híbrido entre Felipe de MEF (como paje de Merlín), y la figura del amigo del héroe²⁴³. Sin embargo, el tratamiento que recibe por parte del narrador no es suficiente para que obtengamos de él un verdadero retrato, pues desconocemos aquello que más nos interesa: cómo interioriza su relación con Sinbad, en qué grado le estima, hasta qué punto le cree, cuáles son las enseñanzas que aprende de él y en qué forma las asimila... De la relación entre ambos personajes el narrador sólo descubre algunos aspectos, la mayoría referidos a la incredulidad del adolescente y al esfuerzo de Sinbad por sobrepasarla, como veíamos más arriba. Y la incidencia en esta particularidad, en detrimento de otras formas en esa relación, apenas mencionadas y que no pasan de meros interrogantes y sospechas por parte del lector; podemos afirmar que Sari es un personaje de escasa relevancia si exceptuamos su funcionalidad concreta en el relato (la de mostrar al lector las dificultades del héroe para mantenerse a caballo entre lo verdadero y lo inventado), y que no está lo suficientemente perfilado como para tener una importancia considerable y destacar por encima de los otros personajes de Bolanda. El sentido completo del personaje se nos escapa, y tan sólo, reiteramos, tenemos una impresión, un rasgo que le caracteriza: su incredulidad ("E mismo Sari, imaxe por excelencia do antinarratorio...")²⁴⁴. (La relación entre Sinbad -narrador- y Sari -narratorio/antinarratorio-, es la misma que encontramos en *Unha siria en Ribadeo*, perteneciente a su libro de relatos breves OF, en el que Cunqueiro -narrador-, se muestra como creíble/no creíble para Carlos do Herdeiro). Veamos, por otro lado, las semejanzas que adelantábamos más arriba entre Sari y Felipe:

1.- En principio Sari es el paje del piloto ("... e saíron amos e paxe...") (p. 113). Aunque sus funciones no estén tan detalladas ni tipificadas como las de Felipe en MEF, la

relación amo-paje es común entre ambos personajes, y sus respectivos (Sinbad y Merlín). Sabemos que Sari hace recados para su “amo” (“... e por Sari mandáu chamar...”, p. 26), que se ocupa de su vestimenta (“... e saíu Sari da casa traguéndolle un turbante de seda...”, p. 27), pero la dependencia de su amo es menor que la de Felipe. El viejo piloto vive sólo, y tiene a Sari “para algún mandado” (p. 58), circunstancia que no puede entenderse como un oficio o un puesto fijo en la casa del héroe. Ante el anuncio de la embarcación, será éste quien escriba el nombre de Sari y su ocupación en el AVISO: “... criado de mareas e refrescos de Sinbad” (p. 71). El puesto al que iba destinado en el mar, puede entenderse también como una indicación de sus ocupaciones en tierra.

2.- La impaciencia y la curiosidad del adolescente con los asuntos del héroe. “-¡Xa me tarda en ver ese estreleiro! (p. 84) dirá Sari cuando Sinbad le cuente sobre O mar Pequeno.

3.- En cierta medida, Sari encarna también la figura del aprendiz, aunque esté poco tratada por el autor y diluida, lógicamente, por la incredulidad del adolescente y la consecuente falta de autoridad del héroe cuando ésta se presenta. No obstante, la intención del héroe es en ocasiones la de enseñar a su paje: “... se acaróa con Sari por amosarlle a este como se mide con duas buxías o fondo que hai no es treito Calibante...” (p. 62).

4.-El tratamiento de respeto hacia el amo: “señor Sinbad” (p. 62), “grande señor” (p. 79), “patrón” o “señoría” (p. 77).

5.- Una imagen precisa se repite en las dos obras: Mientras Felipe sostenía la lámpara para que Merlín leyese en el “libro das historias”, Sari sostendrá la linterna para que Sinbad escriba con sus letras de colores (p. 104). (Es un motivo que volvemos a encontrar en *Un hombre que se parecía a Orestes*, cuando el cerero Aquilino lleva velas a Filón el Mozo y éste le lee fragmentos de sus obras: “...porque me gustaba que leyese escenas de las obras que escribía, y a él le gustaba leérmelas...”, UHPO 226) Aunque el narrador no comente nada al respecto, no nos resulta descaminado suponer - siguiendo la intertextualidad a la que nos referimos y el sentido global de la obra del mindoniense - que igual que Felipe se maravillaba con los libros de su amo, Sari, analfabeto, sentiría algo parecido mientras el piloto escribía con tinta de colores. Por otro lado, si en este punto las analogías entre Sari y Felipe nos parecen evidentes, debemos recordar que también las hay entre Sinbad y Merlín en lo tocante a su carácter misterioso o mágico. Ambos héroes se rodean de objetos fantásticos: “Erguéu se Sinbad do seu sillón e

rebusca nun saco no que se lé m uí ben, en co lorado, "segredos"..." (p. 112). El saco de los secretos de Sinbad es igual que los libros de las historias de Merlín, aunque quizá desde un punto de vista irónico: mientras el encantador de Miranda, como idealización inventada por Felipe, no necesitaba de engaños, sino que sus prodigios nos son relatados como verdaderos; probablemente el saco de los secretos del piloto estuviese vacío o lleno de objetos inservibles que lo hiciesen aparentar lleno de maravillas.

6.- Otro episodio del relato nos recuerda la semejanza entre la relación Sari-Sinbad, y Felipe-Merlín: durante el viaje a Basora, Sinbad habla con los caravaneros dentro de la posada mientras Sari se ocupa de dar de comer a la burra. Recordemos a Merlín charlando con sus visitantes en la cámara de respeto, mientras Felipe tenía que atender a sus monturas.

7.- La fidelidad al héroe: Sari es el primero en apuntarse cuando Sinbad anuncia que va a hacerse de nuevo a la mar. Su deseo es el de acompañar al héroe en sus aventuras.

Por otro lado es un personaje de extracción humilde, hijo de una pescadera negra y analfabeto. Parece guardar cierta distancia con el héroe, quizá por su condición social, pues, durante el monzón, en vez de dormir dentro de la casa en la que sirve, lo hace en un patio sobre la paja (p. 104)

No tenemos más noticia de su condición, de su familia, de si tiene otras ocupaciones o ayudas económicas de otros señores, por lo que también poco podemos aventurarnos y describirle como un personaje de la picaresca, que acompaña al héroe simplemente por asegurarse el sustento, pues Sari también es el amigo y el compañero, aunque no sepamos cuál es su verdadera motivación.

En algunos aspectos (como adelantábamos al comenzar este epígrafe) concuerda con la figura del amigo del héroe descrita por Savater, aunque con una serie de particularidades. El primer aspecto importante que debemos tener en cuenta para analizar ese arquetipo, radica sin embargo en el héroe: Sinbad no es el triunfador, y sus empresas no están por venir, sino que ya han tenido lugar, ya han sido conquistadas, o al menos eso asegura el viejo piloto. La peculiaridad de la relación entre amigo y héroe radica en que el primero no cree al cien por cien al segundo, y en ocasiones le cuesta creerle. Por ello, la figura del héroe para Sari oscila entre la de un gran aventurero del mar, de los prodigios y la fama; y la de un viejo farsante que presume de hazañas que tan sólo ha imaginado. Hablaremos de una fase "eufórica", en la que Sari cree y confía en Sinbad -una fase por tanto de admiración hacia el héroe-, y otra fase "menguante", en

la que la figura del piloto se empequeñece hasta igualarse a la del resto de los habitantes de Bolanda. El amigo al que se refiere Savater, es aquel de la fase eufórica:

Así aparece junto al héroe el AMIGO, una especie de ALTER EGO que comparte con él la humanidad y admira lo sobrehumano de sus hazañas. El amigo vive fascinado no tanto por los ideales del héroe como por el propio héroe como ideal.²⁴⁵

Añade Savater un nuevo rasgo del amigo: el de censor o paladín de la sensatez, una actitud con la que se velaría, en definitiva, por el bien del héroe:

Por lo común, el amigo encarna frente al héroe un principio de moderación y sentido común, que quizá no sea más que otra manifestación de su debilidad por comparación a la fuerza heroica, aunque en ocasiones tal prudencia se revela como útil al propio héroe o imponga una censura que parezca definitivamente justificada a la desmesura de éste.²⁴⁶

Sería entonces el amigo de Sinbad aquel que le censura, se, que le miediese cuando desbordase su imaginación, cuando quisiese magnificar sus hazañas con mentiras y fantasías. Como se comprenderá, esta actitud no puede darse en Sari, pues desconoce en esencia al héroe, y no sabe cuándo miente y cuándo no, ni por qué lo hace, de manera que no es quien de aconsejarle. Quizá si Sari supiese la verdad del asunto de las embarcaciones de Basora, hubiese desaconsejado a su amo aquel viaje, pero ni los lectores sabemos qué ocurría en realidad con las naves, ni cuál era el conocimiento que de ello tenía el héroe; es decir, su motivación verdadera al emprender el camino a Basora. En otro tipo de empresas, como la conquista de la viuda Alba, el paje se limita a colaborar y a ser testigo.

Siguiendo las nociones apuntadas por Savater, no encontramos la intención, por parte de Sari, de emular al héroe:

Suele ser el amigo un poco menos fuerte (en todos los sentidos) que el héroe, lo que resulta fatal a la hora de emular o prolongar sus hazañas; al perecer allí donde el héroe hubiera vencido, enseña a éste la lección de la mortalidad y azuza en el aún más el ansia del triunfo immortalizador.²⁴⁷

tanto en lo presumiblemente verdadero - como marino-, como en el arte de encajar lo falso -como héroe-narrador-. Sari actúa movido por la curiosidad y el deseo de conocer la verdad. Así, cuando decide apuntarse el primero en la lista de la tripulación de las naves, creemos que no es tanto la voluntad de hacerse marinero la que le mueve sino la de comprobar hasta qué punto las cosas que su amo cuenta suceden en el mar.

Sin duda Savater nos está hablando de un héroe en el sentido clásico (aunque encuentra también la figura del amigo en Sancho Panza), de un héroe audaz y temerario, y no de un viejo que se ensueña héroe (la imaginación de Sinbad) o un héroe en decadencia (Sinbad "retirado" de la navegación).

De cualquier forma, Sari es también el amigo que disfruta con el héroe y le acompaña en sus juegos (4), aunque éstos poco tengan que ver con la aventura verdadera, sino que son en realidad ejercicios imaginarios sobre la aventura o su preparación. El ejemplo es muy claro: el paje ayuda al amigo a viajar en tierra, con pequeñas piedras sobre un mapa (p. 86), y se compenetra perfectamente con él en el juego: ambos están imaginando que navegan hacia Borneo, y Sinbad le pregunta a su paje si llueve (los lectores no sabemos si el piloto pregunta por saber si llueve de verdad en el momento del juego, o como un episodio más de éste). Sari se levanta y va hacia la ventana para comprobarlo (los lectores no sabemos si desea comprobar si llueve en ese momento o si está fingiendo que va embarcado con Sinbad y atiende a sus peticiones). En el paso siguiente de la pantomima, el héroe mira a Sari y éste responde que sí llueve (tampoco sabemos si llueve en ese momento de verdad, si Sari finge que llueve fuera o si da a entender al héroe que está lloviendo durante la navegación imaginaria a Borneo). El resultado: Sinbad se viste apropiadamente para la lluvia (p. 87) y anuncia a su ayudante que el viaje ha concluido, habiendo afirmado anteriormente que en Borneo siempre llueve. Pero el juego no termina para el lector, pues todavía no sabe, ni sabrá, si el piloto se viste para la lluvia que cae fuera en ese momento, o tan sólo como final de la navegación imaginaria; es decir, si se viste por que han llegado a Borneo y allí está lloviendo. El narrador nos adelanta que en la actitud de Sari al responder afirmativamente ("¡Nostramo, chove miudo!", p. 87) hay un punto de malicia y otro de inocencia. El juego entre héroe y amigo, entre amigo y paje, se traslada (como hemos venido exponiendo) al narrador y el lector, que tampoco sabrá finalmente si Sari afirma que llueve para burlarse de Sinbad – en respuesta a la gracia de haberle mirado-, haciendo que éste se tome la molestia de prepararse para la lluvia, cuando quizá fuera no cayese una gota. El pasaje es confuso y rico en posibilidades interpretativas, porque desconocemos cuál es en realidad la "ledicia no xogo" (p. 87), la alegría del juego del paje: ¿hasta qué punto se deja burlar o quiere devolver el golpe? ¿Se mofa Sari de los juegos del anciano Sinbad?

Otro motivo importante del amigo del héroe lo encontramos en la p. 124, aunque más bien tengamos que referirnos a un amigo tipo Sancho Panza, y a un héroe tipo Quijote,

puesto en duda o directamente ofendido por sus paisanos (5). Durante el viaje a Basora, Sari se ensaña recordando a algunos bromistas que estuvieron burlándose de los viajes de su amo:

-¡Máis de sete cabróns aínda estarán durmindo!, comentou Sari, que andivera aqués días mui abromado (6) polo s coñóns da vila que lle preguntaban si xa volvera das Molucas. (SVSVI 124)

En su traducción al castellano, Cunqueiro enfatiza más esta repulsa, que, como señalábamos, puede entenderse como defensa o protección hacia el héroe, sustituyendo "cabrones" por aquel otro calificativo más "fuerte": "Más de siete hijos de puta..." (p. 112 Ed. Castellano).

Pero a veces la comunicación entre ambos personajes se rompe, no funciona. Navegando juntos en una prueba para la futura tripulación de las naves de, Sari abandona el timón, ansioso por saber si su amo está mintiendo o no al contar su historia de los peces papagayo:

Sari deixara o leme, i axoenllábase, que era un costume que tiña, diante de Sinbad.

-¿Hai ese peixe, patrón? ¡Dí que nóno hai, señoría! ¿Cánto valería en Damasco? ¿Foi a rede?

-Sari, a barra non se deixa nunca. Un home é algo no mar porque é un leme. ¡Enfia o muiño do vento! (SVSVI 77)

El ejemplo es además bastante ilustrativo de las relaciones entre ambos:

1.-La reprimenda de Sinbad puede entenderse desde varios puntos de vista: la reprimenda de un padre al hijo impaciente, del maestro al discípulo (en todas las materias de la vida), del hombre de edad (y por tanto con experiencia) al adolescente, de un marino a un aspirante a serlo, y del héroe-narrador al narratorio molesto (o antinarratorio, o incrédulo). Todas estas relaciones son posibles entre Sari y Sinbad.

2.- La costumbre de arrodillarse ante Sinbad, también puede interpretarse de diferentes maneras: ¿Es una costumbre propia de un personaje de extracción humilde, acostumbrado quizá a recibir malos tratos, o es el recurso del "pícaro" para conseguir la compasión del que le ofrece sustento?

Sinbad se arrepentirá finalmente de la reprimenda y continuará con la historia.

En el viaje a Basora, el mismo Sari que aguantaba las bromas de los que se burlaban de los viajes del piloto, se mostrará de nuevo desconfiado ante la aventura del héroe, ante la existencia de las naos en Basora, y en definitiva, ante la posible inutilidad del viaje ("... e por veces adiantábase no camiño e musitaba unha cantiga (...) "en Basora non hai

nada" e "por aquí van tres perdidos, mala centella...", p. 125). Al héroe le molestará esa desconfianza: "E xa se queixaba Sinbad a sí mesmo de terlle dado tantas confianza ao seu paxe..." (p. 125).

Al despedirse finalmente (es la última ocasión en la que se verán), las aguas volverán a su cauce: Sari recupera su humildad habitual, cuando cree finalmente que el piloto no miente, y éste regala a su paje, que llora emocionado, una moneda. (p. 128). Es significativo que el amigo del héroe no sea quien le acompañe al final de su aventura, en su tramo más doloroso, pero que se separe de él creyéndole. El héroe parece haber ganado así la partida. Sari y el ciego Abdalá simbolizan actitudes diferentes: el primero la imaginación, lo que pudo haber sido, pues cree que hay naves en Basora y que el viaje es posible; y el segundo, la realidad, la impotencia del héroe para hacerse de nuevo a la mar. La figura del amigo del héroe tendría que ser aquella que le acompañase en los momentos más penosos, pero, reiteramos, no será Sari quien tenga esa "suerte", aunque, el dolor de la despedida, revela el cariño y la amistad entre ambos.

6. EL HÉROE Y LA SOCIEDAD: LA ADQUISICIÓN DE UN STATUS.

La principal actividad de Sinbad en su vida retirada de Bolanda es la de buscar el protagonismo entre las gentes del mar, intentar ser reconocido como excelente marino y mantener una reputación, una nombradía como tal. Quiere regalarle a su ego la admiración de sus paisanos, y, como hombre inteligente y astuto, sabe cómo conseguirla. Conoce el tipo de héroe alabado por los marineros de Bolanda, cuáles sus virtudes y hazañas, y así, acomoda sus invenciones a estas demandas para garantizarse el éxito. Pero no sólo le atrae el hecho de ser admirado como héroe, sino también el de ser aceptado como representante de una categoría social a la que no pertenece en realidad; una categoría emparentada con la riqueza, con la fama y las costumbres refinadas y distinguidas. Anxo Tarrío subraya el carácter grotesco de esta actitud:

Polo xeral, podemos dicir que cando un persoa nace non asume a súa propia condición e tenta de sobrepoñerlle discursos semióticos aprendidos para disimulara e elevala, Cunqueiro está a produci-lo *grotesco*, que, á súa vez, pode agochar un algo de trágico, como en *Sinbad* ...²⁴⁸

Analizaremos también nosotros la dimensión trágica de la actitud de Sinbad, pero centrémonos ahora en estudiar cómo despliega éste su estrategia para conseguir el status apetecido, un status basado en la originalidad y la distinción. Por ello, el héroe adopta modas y costumbres de los extranjeros que pasan por Bolanda (p. 61). Veámos pues cómo demuestra a los suyos su competencia en el mar y su condición económica-social. Debemos señalar en primer lugar que la gente con la que se codea el héroe es gente marinera, entre la que éste tiende a cerrar su círculo, que se circunscribe en el espacio de la tertulia, donde las gentes no marineras (incrédulas y con temas de conversación aburridos) no son bien vistas por el contador de historias inverosímiles (p. 30). En cambio es amistoso, cariñoso y generoso con los amigos, que son en definitiva los marineros (pp. 30-1). En Bolanda las gentes del mar se distinguen del resto por ese "porto en que nacieron ao mar" (p. 30), por ese simbólico segundo nacimiento a esa vida diferente, plena y rica de la aventura del mar. Es un privilegio envidiado por los que no pudieron hacerse a la mar, como el cangrejo, que "Toda a vida pasou choricando que por marearse non poidera ser mariñeiro". (p. 85). Y lo propio de esa gente es hablar del mar, como recuerda Monsaíde: "Os velloiros mariñeiros gostamos de pór mares por debaixo das nosas conversas, navíos nas brisas que pasan." (p. 46). Lógico es por tanto, que en una tertulia de marineros en la que se hable del mar, Sinbad intente parecer el más competente, el más audaz y experimentado de todos. En este sentido presume de poder llevar en sus naves a pilotos como tripulación y cobrarles sus enseñanzas (p. 86), y de no temer a las grandes calmas de las Molucas, que el resto de los marineros tienen como peligrosas, pues no hay temor si hay competencia, conocimiento del mar ("...das calmas chichas sáese polas correntes, que o que hai é que sabelas.", p. 107). Pero quizá las mayores hazañas recordadas/inventadas por el héroe ante sus paisanos sean aquellas tan sólo conseguidas por él, o en las que fue pionero. La pesca del pez papagayo es un claro ejemplo ("que nunca outro se pescó máis que aquel.", p. 77); o el conocimiento y aprovechamiento de vientos ("...baixamos a collélo vento zamor, que esta facilidade non sabe ninguén...", pp. 31-2); y también la habilidad para utilizar los aparejos en complicados ejercicios de aeronáutica:

... e por apurar obrei o que deica entón non fixo ningún piloto maior, e foi pór dobres as velas, coma si foran sacos, i enchélas de fume, queimando sober cuberta madeiras finas, e así a nao nosa ib a polo áer, e deixamos ás outras seis meses atraís, i eso que non houbo día que non tiveran o vento de popa! (SVSVI 34)

En una competencia tal, en la que el piloto se permite licencias fantásticas tan altas, no falta el diálogo con el mar, del que también se jacta Sinbad (p. 76). En la traducción de Cunqueiro se enfatiza la idea: "El mar a veces me tiene dicho, o a mí me lo pareció..." (p. 69., Ed. Castellano).

Otro claro ejemplo lo tenemos en el pequeño paseo del piloto y su tripulación por las costas cercanas, como pequeña prueba o ensayo para la gran aventura que les aguarda en mar abierto. El protagonista aprovecha la ocasión para comprobar si había cambiado el canal del golfo, como que no necesita medir, sino que se vale de su mirada, como asegura a Arfe o Vello (p. 81). El motivo por el que quiere conocer el estado del canal es el de sorprender a los curiosos presentes en el muelle, con un alarde de precisión y competencia: pasar la barra sin verter ni una gota de un vaso lleno de limonada (p. 75). Un último recurso será el de fingir que el mar ocupa todo su tiempo, y que no abandona el repaso de sus grandes viajes en los mapas (p. 58).

Pero el status soñado por el héroe no se refiere únicamente a su competencia como marino, sino que además quiere ser reconocido como un gran señor, con un nivel económico propio de un gran almirante retirado. Sin embargo, su condición económica es deplorable y tiene que sobrevivir con préstamos y alquileres (p. 98). Fingirá entonces una solvencia, una riqueza que le viene de antiguo ("... e nunca dí que estrena, senón que tiña aquilo na casa fai doce ou trece anos.", p. 58). La realidad es bien distinta: zurce y remienda sus ropas, y tiene preparadas excusas por si alguien le visitase de improviso durante la noche y él tuviese puesto el camión remendado (p. 64). En el mundo de Bolanda, la posición económica y la vestimenta van unidas, en una combinación ideal para conseguir esa atención reclamada por el piloto. Así ocurrirá que aquel impostor que decía ser el piloto mayor sustituto del Califa de Bagdad, consigue quitar protagonismo a Sinbad por su status, reafirmado en el bolsillo y la ropa ("... e como traguía capital e mudaba de roupa cada día, escoitábano moito, máis que a Sinbad...", p. 26). También atenderá Mansur de forma especial a la gente imponente, que es la gente bien vestida: "Si hai xente de atavío na fonda, entón Mansur avisa cando vai botar a pimenta ao arroz..." (p. 30).

Al aproximarse a Basora, el héroe hará cómplice al ciego Abdalá de la estrategia a seguir para ser recibidos como personas de riqueza:

...e mañán cedo, vestidos do millor, a barba arredondeada, bañada a burra, entraremos pola Porta Maior e a ruado medio e achegámonos aos esteleiros sin presa, coma ricos confiados. (7) (SVSVI 130)

No le faltarán excusas para justificar una montura tan pobre (una burra) para personaje de tan alta condición (p. 130), y recursos sobrados para aparecer, a través de la vestimenta, esa condición de la que quiere presumir:

e collido a unha punta da súa capadril, que fora o tapado que lle parecera máis de piloto (...) Sinbad iba de anteollo de longavista e mondadentes, e a chilaba recollida polos xoenllos pra que se lle viran as vendas de coiro de Ubrique nas pernas. (SVSVI 131)

La llegada del viejo a Basora y sus ademanes de gran señor o piloto de fama reconocida, saludando a sus habitantes como si fuese una majestad: "... e si al guén os miraba, aunque fose un posafoles, Sinbad saudáboo incrinando a cabeza ou acenándolle co anteo llo. " (p. 131) son un contrapunto irónico del regreso de San Gonzalo a Mondoñedo: Basora es una ciudad amurallada en la que Sinbad decide entrar de día ("... e si apuráramos quizaves chegásemos denantes de que pechasen tódalas portas, pero millor é dormir oxe fora...", p. 130) y hacerlo por la puerta principal, bien vestido y con la barba recortada; Gonzalo, en cambio, llega por la noche pero prefiere no llamar a las puertas de su ciudad y esperar al alba para entrar con todos los labriegos y pastores que acuden al mercado, sin buscar reconocimiento alguno.

De cualquier forma, no es un mundo de grandes ambiciones ni grandes riquezas el que nos pinta Cunqueiro. No es una sociedad en la que se desee ser extremadamente rico, sino que tan sólo parecen "codiciarse" una serie de comodidades (casi siempre relacionadas con la vestimenta y la alimentación) que garanticen un estado de bienestar. Recuerda Sinbad, como época de gran abundancia y lujos, aquella al servicio de Zafir: "...me tivera todo aquel tempo a bordo, pagado e preste, e mantido do millor, con rís a moda e arroz con leite." (p. 35). Es, en definitiva, una sociedad parecida a la del tiempo del autor, con unas debilidades o ambiciones de primer orden, situación común a cualquier estado de postguerra.

En la tertulia Sinbad suele ser el centro de atención y la máxima autoridad. Su status en ese ámbito cerrado se debe a su postura radical como narrador ya que cuenta aquello que otros no se atreven a contar, lo inventado, la costumbre desconocida, el lugar enigmático, la ocurrencia sobrenatural, el suceso increíble. Es una información que difícilmente puede ser creída, pero por ello resulta más atrayente.

El héroe encuentra siempre el modo de parecer original, de mostrar actitudes opuestas a las del resto de participantes en la conversación. Así, cuando éstos discuten, él no habla, fingiendo desinterés o queriendo dar a entender que conoce de antemano la solución de la disputa (p. 45).

Si la tertulia es el espacio en el que campea a sus anchas (aunque siempre al filo de la incredulidad de los asistentes, que significa la posibilidad de su desprestigio), tendrá que defender ese territorio de la intrusión de farsantes que puedan acaparar el protagonismo. Es el caso del falso piloto mayor sustituto del califa de Bagdad. Sinbad puede contar grandes mentiras y fabular lo suyo, pero no admite que sea otro el que lo haga, en su espacio y con su audiencia, por lo que tendrá que desmentarlo para recuperar su credibilidad. Para ello, el héroe ha de pasar por una pequeña prueba: vestirse de isla Kafirete y demostrar que el falso piloto no conoce la isla de la que se presumía casi natural (p. 26). De esta forma, dará una lección de imaginación y astucia, y superará dulcemente la prueba por él impuesta, necesaria para recuperar su espacio y su autoridad: "Dende aquela Sinbad volveu a ser escoitado nas tertulias, e o sustituto foi faguer verán a outra ribeira." (p. 28)

El héroe-narrador disfruta de esos pequeños éxitos y, presumido y vanidoso, se regodea en ellos si tiene ocasión. Cuando desmentara al piloto impostor, Sinbad se viste para la ocasión ante la audiencia reunida, de cuya abultada asistencia se había asegurado, para garantizarse un éxito sonado (p. 26). Pero la miel del triunfo la saborea para sus adentros ("... cunha risadiña un algo a escuso...", p. 27).

La vanidad del protagonista de la novela es uno de los rasgos de su personalidad ofrecidos al lector sin escamoteos por el narrador de la novela, que, en otros aspectos sorprende por su poca transparencia. A Sinbad le agrada recibir tratamientos dignos de su condición y competencia ("... a Sinbad, quen sorría tamén de que o titulasen señorío do mar -", p. 27) y no se anda con miramientos a la hora de jactarse de sus habilidades, como la adivinación: "-Outros casos coñecín de máis novidá, amigos, e saqueinos con ben menos señas." (p. 53).

En la traducción de la obra al castellano, el autor introduce un adjetivo, puesto en boca del piloto, para referirse a sí mismo y a los navegantes de su talla, los antiguos, que no precisaban el uso de la tecnología moderna para navegar, circunstancia que les permitiría a demás inventar más fácilmente sobre aquello que no aparece o no está detallado en los mapas: "... cuando la gente comenzó a descreer de los países que traíamos en conversación los que andábamos por el mar, altaneros." (p. 15 Ed. Castellano). Acentúa así Cunqueiro este rasgo del héroe, rasgo del que no parece avergonzarse ante Sari, y del que hace gala sin vergüenza.

La fama del héroe (8), su reputación, es otra de las preocupaciones del piloto con las que el narrador le caracteriza. El problema que se plantea al lector radica una vez más

en la imprecisión del retrato del héroe vertido por el narrador: si el lector no sabe si en realidad Sinbad fue un héroe del mar en su juventud, tampoco sabe si, como tal, se merece esa fama, ni si en realidad la tiene. La única certeza que posee el lector es la de comprobar que el personaje necesita esa fama y que, o cree que la tiene, o procura averiguar si la tiene. El motivo de la fama, común en las novelas de caballerías, cobra aquí una dimensión especial, pues si en aquellas el deseo de estima y reputación del héroe se desarrollaba al tiempo que éste progresaba en sus hazañas y concluía exitosamente aventuras, Sinbad pretende recoger en su vejez lo sembrado en la mocedad, mientras el lector desconoce cuáles han sido en verdad esas hazañas y hasta qué punto el protagonista, soñador, podría pretender caprichosamente ser reconocido y recordado sin merecerlo. Guiado sin remedio por la batuta de un narrador desconcertante, nuestra apreciación del héroe oscila entre el reconocimiento de su competencia en el mar y su caricatura como viejo mentiroso y vanidoso.

Por otro lado, también aparecerá en esta novela el motivo del nombre del héroe y la fama asociada al nombre. Si Ulises tomaba de su homónimo algunas virtudes, aquí se nos habla de los que pretenden usurpar, usando el nombre del héroe, su fama:

... e un dos pilotos cos que quería apalabrase era con Sinbad, si o había e por eso preguntaba si vivía o verdadeiro Sinbad Mariñeiro, que non fora haber outro, ao millor un sobriño herdado ou un camareiro que usase o nome célebre por aproveitar-se da sona, que xa pasara en Catai con un tal Li... (SVSVI 69)

La actitud de Sinbad al dirigirse al soldado de Basora demuestra que se siente famoso (al menos entre la gente de su tiempo y la gente marinera): "... son o que foi piloto maior do Califa, coñecido por Sinbad Mariñeiro, e ti eres mui novo e de terra adrento pra que o meu nome famoso che diga algo..." (pp. 131-2). También se tendrá por famoso en Borneo ("... e lle fan salvas como mui coñecido.", p. 86), y confiará en su fama para resolver el delicado asunto de las naves de Basora ("... ou en ir ao caíde, que quizaves tivese memoria del.", p. 133). En su traducción, Cunqueiro enfatiza la autoestima del héroe, pues éste no sólo se considera famoso por la transmisión oral de su nombradía, sino también escrita, circunstancia que elevaría con creces su categoría "... que quizá tuviese memoria leída u oída de él." (p. 121 Ed. Castellano).

Un episodio un tanto confuso es el que tiene lugar en la posada que Sinbad y sus acompañantes visitan camino de Basora, en la que el viejo piloto se siente reconocido por los perfumistas de Gingiz: "... e por coma ollaron pra el compraceuse en ver que era

coñecido o seu nome..." (pp. 126-7), y consigue ser admirado como gran almirante por haber nombrado a un vigía ciego para su embarcación ("... e todos con viñeron en que soio un gran almirante dá eses pasos.", p. 127). El narrador no nos muestra las intenciones de los perfumistas, que podrían ser de burla hacia el héroe.

El status de Sinbad pelagra cuando un forastero recién llegado a Bolanda, que asegura andar por todos los muelles del mundo, dice no haber oído ni una palabra sobre él. El viejo marinero se avergonzará: "Tiñanse achegado mariñeiros e tratantes, e ven viron que Sinbad irara, colorado, de non verse famoso, ¡e tanto que se decía!" (p. 41). La última frase de la cita tanto puede ser una introspección en el pensamiento de esos marineros y tratantes presentes, como un pensamiento o comentario del narrador, identificado en este caso con la audiencia de Sinbad. El narrador participaría así, en este último caso, de la decepción esa audiencia, que al fin y al cabo también vive la ilusión de contar con un héroe entre ellos. Es también quizá la decepción del lector, que confía de algún modo -como una esperanza débil pero hermosa- en que el mundo inventado por el protagonista, y su fama, no se desvanezcan como sueño imposible. Sea como fuere, la última frase permanece como una sentencia de un coro griego, como una voz colectiva y una expresión del rechazo al engaño.

La actitud del héroe ante estas adversidades será siempre la de luchar por su status y justificarse cuando, como en este último caso, quede en evidencia. Así, se defenderá argumentando que seguramente el forastero será un algo vagabundo y ajeno a los cotilleos de los muelles (en los que se divulga la fama de los pilotos que se precien), y que además su vida como piloto quedaba nueve años atrás (p. 41).

Finalmente atendemos a otros aspectos de la relación del héroe con la sociedad a la que pertenece:

1.- Es tratado con cariño por los marineros ("meu Sinbad", p. 34), y sus consejos serán seguidos en ocasiones al pie de la letra, como el de hervir los cabos (p. 82). También acallará las burlas de sus amigos en algunos encuentros dialécticos, como aquel sobre el pastel de boda, en el que Mansur sonreía insinuando los apetitos carnales de Sinbad (p. 41). El estilo de éste no es el de imponerse y salir victorioso del encuentro cuando está entre amigos, sino el de tratar de enseñarles y recuperar el normal estado de las cosas, y, claro está, el respeto. El efecto conseguido es el de aumentar la admiración y el cariño de Mansur ("... e o seu respeto por Sinbad medra unha coarta. ¡Está Sinbad en todo! (p. 97)

2.- Aún cuando todo parece estar perdido, el viejo marino luchará por su reputación y fama. Al comprobar en Basora cómo su sueño de embarcarse podría desvanecerse, se preocupará por si sus paisanos llegasen a tener noticia de esos malos momentos ("E menos mal si había nao, que Abdalá non diría a ren daquel sofoco, da quela sesta triste.", p. 135).

3.- En algunos momentos su reputación es muy pobre: nos referimos a las bromas sufridas por Sari sobre el viaje de su amo, y que, quizá por respeto a un viejo o por cobardía, se dirigen a Sari cuando el destinatario debería ser él.

4.- También utiliza su status como almirante para probar los nuevos platos preparados en la fonda de Mansur por el cocinero contratado para el viaje (p. 96).

5.- Aunque vanidoso y necesitado de un constante protagonismo, reconocerá la valía y la competencia de aquellos que merezcan su admiración, como Omar Pequeño, ("adormezo sorrindo, con fiado nas estrelas de Omar", p. 84), perdiendo así el héroe un punto en su altanería.

7.- OMAR PEQUEÑO: EL HÉROE INVENTA A UN HÉROE.

El personaje de Omar nos sugiere en primer lugar una comparación con LMU. El denominador común entre las dos obras, en lo referente a sus protagonistas, es la que el título de este epígrafe anuncia: tanto Ulises como Sinbad inventan la vida de otros héroes. Sin embargo, son quizá mayores sus diferencias:

1.- Ulises inventa a esos héroes para hacerse pasar por ellos (Amadís...), mientras Sinbad inventa la vida de un héroe con el que guarda una relación en la realidad.

2.- El tipo de héroe inventado es también diferente: mientras los de Ulises responden a patrones clásicos (nacimiento, linaje, hazañas...), el héroe "confeccionado" por Sinbad es aquel cuya proeza consiste en superar con mucho empeño su limitada realidad personal.

3.- Para inventar a sus héroes, el laértida recurre a una materia más o menos definida: las vidas heroicas y los ejemplos de los héroes aprendidos en su infancia; en cambio, el de Bolanda vuelve a situarse en el límite entre la realidad y la invención: Omar es su estrellero, su hombre de confianza, una persona normal de la que cuenta sin embargo proezas poco creíbles. El anuncio de su participación en el viaje proyectado, le confiere,

ya que es un personaje desconocido por los habitantes de Bollandia (por la audiencia de la tertulia), un primer punto de credibilidad al viejo piloto.

4.- La intención de Uli es es la de ejercitarse como héroe-narrador o conseguir unos fines determinados, mientras la del piloto sería, por un lado, la de mantener la ilusión y el asombro de su audiencia, por otro, la de acrecentar las expectativas de su viaje y asegurarle tintes maravillosos, y, por último, la de elevar su status y reputación, pues es propio de héroes saber rodearse de héroes o conocerlos.

El primer rasgo que destaca Sinbad de Omar es paradójicamente su humildad ("... sería famoso senón fora pola humildade que trae polo mundo", pp. 82-3), virtud de la que él no puede hacer gala y que nos resulta más interesante por el contraste: el héroe, vanidoso y ansioso por conseguir y mantener su fama, cuenta de Omar, muy competente en su oficio, pero humilde.

Pero la proeza de Omar, aquella por la que podemos considerarle un héroe, no guarda relación con su competencia en astronomía, sino que consiste en haber conseguido con el pensamiento y la voluntad, crecer hasta tal punto que el espejo de la feria de Medina que empequeñece a la gente, no consiguiese reducir su imagen (p. 83). Omar llegará a las nueve cuartas, y su exagerada talla inspirará su vocación: "E xa el me decía que fora a talla súa a que o levará pra estreleiro...", (p. 83).

El héroe-narrador participa a sus tertulianos más noticias asombrosas de Omar, pero simplemente queremos subrayar esta suerte de canto o de homenaje a la voluntad del hombre, a la esperanza en los frutos del esfuerzo, precisamente por ponerse en boca de Sinbad, verdadero anti-héroe en este sentido, pues no conseguirá volver al mar a pesar de sus esfuerzos.

8.- EL HÉROE Y EL TIEMPO

El tiempo en esta novela parece pasar desapercibido, parece haberse estancado o haber desaparecido en algunos momentos, pero su importancia es capital. Analizaremos por un lado cómo incide el tiempo en la vida del héroe, para describir después la concepción del tiempo expresada por el autor (a través del narrador).

La novela se parte por un momento fundamental en la trama: el anuncio del viaje y el encargo de las naos del señor de Farfistán. Hasta ese momento, la vida del protagonista en su Bollandia natal consiste básicamente en asistir a la tertulia y recordar/inventar el

tiempo pasado. Con el anuncio de la aventura , el héroe cambiará sus hábitos: pasará por la orilla del mar (p. 98), buscará tripulación y ultimará preparativos. La ociosidad del héroe, con la que se relaja al lector, desaparece en esta segunda parte. El narrador nos sitúa en febrero (p. 39), y pronto tendremos una noticia del paso del tiempo: ya pasó un mes desde que el protagonista recibió la carta del armador (p. 87). Desde que Sinbad recuerda/crea recordar que ya contestó al señor de Farfistán, y, en caso de no haberlo hecho, "vai sendo hora de facélo" (p. 87) el tiempo apremia.

A partir de ese momento, el paso del tiempo se contabiliza teniendo como referencia las estaciones, concretamente la estación de las lluvias:

1.- Llegada del monzón: "Comenzaron a facerse cotiás as choivas, e nanite medraba o vento. Por toda parte nacían herbiñas (...) Viña cheo o monzón, coma tódolos anos..." (p. 101).

El monzón, que llega con el último día de mayo (p. 28), trae consigo un cambio en la naturaleza y en el aspecto de Bolanda. El río crece y las aguas se enturbian: "...e as craras augas de noutroa eran agora lamadegas e pardentas." (p. 104). El oscurecimiento de las aguas puede entenderse como un símil de la futura ceguera que padecerá el piloto, o como un anuncio de su triste final.

El monzón es tiempo de permanecer en tierra: "...estaban desembarcados os máis dos pilotos de Bolanda, como acontecía todo-los anos polo monzón" (p. 106) pero también de recoger agua, "preciosa nos días da sequeidade" (p. 101), y para la imaginación: "O correr dun fío de auga por un cristal da fiestra entretén a un home maxinativo unha longa hora." (p. 101).

2.- Plenitud del monzón: la lluvia parece saturar a los habitantes de Bolanda ("Estábamos na chea do monzón, e os ollos das xentes xa comenzaban a erguerse próximos, buscando eses craros que aparecen..." (p. 111).

3.- Ocaso del monzón: "Xa viña a leda craridade, a gran riqueza de sol e de ventos norestes do país de Bolanda. Viñan o verán e máis aílo estío, tempos alegres e fartos, días agrarios vestidos de cancións." (p. 119).

El final de las lluvias inicia una época de júbilo, de la abundancia de agua, de la preparación de las naves para hacerse a la mar. Las aguas del río se aclaran, los vientos del nordeste (propios de Galicia en primavera y verano) limpian los cielos, el sol preside los días de Bolanda, y se consigue el milagro de renovar el mundo: "O mundo era o mesmo i era unha novidade." (p. 119). Parece el tiempo propicio para que Sinbad vuelva

a embarcarse y, sin embargo, no puede estar más triste en esa época alegre para los demás, circunstancia que acentúa su trágica soledad:

Soio o noso Sinbad estaba triste en Bolanda, que nóno chamaban de Basora pra que se fix ese cárego da nao escollida, nin lle viñan cartas do Farfistán. (SVSVI 119)

El tiempo cercará finalmente al viejo piloto, se hará más intenso y sofocante en el viaje a Basora, y notaremos su presencia cuando el héroe tenga que enfrentarse a la verdad en los astilleros. El paso del tiempo se ralentiza en el desenlace de la frustrada aventura, en la escena en que Sinbad pierde todo su haber: su ilusión, su vista, y su memoria. Era también la suya una lucha contra el tiempo, una lucha en la que de antemano era perdedor, pues el paso del monzón y la llegada del verano no estaban reservados para él, ya que nunca volvería a navegar. Recuperar el tiempo pasado, la alegría de las navegaciones de la mocedad, era sin duda una tarea inalcanzable.

9.- EL NARRADOR Y EL HÉROE

El concurso del narrador en esta obra, y su actitud respecto al héroe, es fundamental para la comprensión de su calidad, y uno de los aspectos más atractivos e interesantes de SVSVI:

... un dos aspectos máis interesantes da planificación textual da novela: a disposición do narrador principal (e a imaxe do autor implícito que a través del pode deducir o lector), en relación coa estrutura narrativa organizada por un personaxe, Sinbad, que intenta influír nos seus oíntes.²⁴⁹

La actitud del narrador no es tanto la de esclarecer, acercar al lector, la figura del héroe, sino la de ofrecer unas pautas (más bien confusas) para que el propio receptor perfile en última instancia al protagonista. El narrador nos introduce, nos presenta situaciones y dibuja al héroe en diversas facetas; pero, en los momentos cruciales y en aquellas cuestiones en las que podríamos tener una visión certera de quién es en realidad, nos desconcierta con su postura y nuestra empuja como lectores se viene abajo. Consigue así el autor que la participación del lector sea considerable, no sólo en el retrato del héroe sino también en la comprensión de la trama, pues en esta novela, la trama ES el héroe.

Son dos las posturas del narrador a las que nos referimos:

1.- Mostrarnos a Sinbad como a un verdadero héroe del mar, teniendo sus historias como verdaderas.

2.- Mostrarle como a un fabulador, y mostrarnos cuándo está mintiendo y cuál es la realidad.

La poca credibilidad del narrador, y el consiguiente desconcierto del lector, es todavía mayor si consideramos que las dos posturas arriba expuestas son en ocasiones difícilmente discernibles, ya que se entremezclan. (9)

Otra particularidad de la instancia narrativa es la de ser omnipresente ("La omnipresencia es la capacidad del narrador de informar desde una posición ventajosa, no accesible a los personajes, o para saltar de un sitio a otro o estar en dos sitios a la vez."²⁵⁰), pero jugando a mostrar su omnisciencia parcialmente, fingiendo no tenerla en ocasiones. Pongamos un ejemplo: el narrador es capaz de introducirse en casa del protagonista por la noche, cuando va a acostarse, y mostrarnos a un Sinbad que sus paisanos no han visto, con un camisón remendado y pobre, e incluso "entra" en la mente del héroe para enseñarnos sus preocupaciones. Sin embargo, el narrador no quiere desvelar si éste había escrito en realidad al señor de Farfistán, si existían las naves en Basora, etc.

Nuestro punto de partida es el de cuestionarnos ¿quién es el narrador? Tan sólo en contadas ocasiones la voz narrativa descubre su distancia con respecto al héroe y al espacio en que éste se mueve, y lo hace además de forma contradictoria. En un primer momento se presenta e imagina cuáles serían sus costumbres si viviese en Bolanda. Más adelante, parece vivir en Bolanda: "a nosa vila" (p. 60), "ficaban entre nós" (p. 59). También se presenta como una especie de cronista u observador de la vida de Sinbad: "O que escribe (...) seguía pola vila as idas e voltas de Sinbad nas vísperas da súa viaxe." (p. 98) (10). Al comenzar la última parte de la obra, nos habla de un tiempo pasado en el que estuvo alejado de Bolanda.

Eu, Al Faris Ibn Iaqim al-Galí, cando faguía en Toledo ensame de tradutor e pasaba por cartapacio lingua latina romana, aloumiñaba naquel duro banco o meu corazón de ribeirán do mar co derradeiro verso dunha oda de Horacio, na que un grande almirante de noutroa que se chamou Don Ulises de Itaca... (SVSVI 119)

El narrador y el héroe presentan por tanto dos características comunes: su condición de ribereños y la añoranza del mar; la del primero al permancer tierra adentro, y la del segundo como deseo de la aventura. El hecho de citar a Ulises, acerca al narrador al autor, al tiempo que asistimos a la relación intertextual que veíamos en LMU, pero en sentido inverso: en LMU se citaba a Sinbad como marinero ilustre.

También conoceremos algunos anhelos, preocupaciones u opiniones del narrador, que se revela como un algo vago, melancólico y quizá cargado en años y experiencia:

Ter un río coma o ladrido na sequeza da solaina da terra, tal é atopar na frota da madurez, cando un xa vai co fardelo seu de vagamundo máis que promediado de canseiras e horas segredas e ventos perdidos, cabido das mans e das meixelas unha sonrisa confiada, moza e amante: unha volvoreta xogantiña que saíse dun descoñecido ensoño. Un río así é medio vivir; fuxitivo compañeiro, tira do ánimo os xaramolos da melancolía. Para certos vagos espritos, un río é coma un amado fogar. (SVSVI 23)

En la p. 105 interrumpe la narración para ofrecernos un pequeño comentario: "¡Muitos ruidos te alomíñan na noite nunha casa vella e amiga!" (p. 105). ¿Es esta una opinión vertida por el narrador o una introspección en el pensamiento del héroe?

Al estudiar el personaje de Sari, hablábase de una fase "eufórica", por la que el paje creía las historias de su amo. El narrador parece "adolescer" también de esa "patología", al tratar al viejo piloto como un verdadero héroe del mar, cuyas historias son verdaderas. (Para ser sinceros debíamos reconocer también esta patología en los lectores, que en ocasiones no tendrán más remedio que tener a Sinbad por un piloto famoso y competente).

1.- En la p. 24 el narrador afirma la existencia de unos pájaros enanos, "que nunca se vieron en la villa hasta que los trujo el marinoiro noso...", traídos por Sinbad de sus viajes lejanos.

El tratamiento de "marinoiro noso", igual que el de "noso piloto" (p. 60), equivale al de "nuestro héroe", tanto si lo entendemos como la afirmación de un habitante de Bolanda, como un guiño hacia el lector, al que se demanda, de esta manera, un cariño hacia el protagonista.

2.- Mayor elogio y recuerdo emocionado del héroe lo encontramos en la p. 141, en un fragmento que puede servir también como despedida:

... en Bolanda había tres augas que agradecer a deus: o río, as choivas afouladas do monzón, e as verbas pantásticas do señor Sinbad Marinoiro. Estas, aínda as escoito verquer de xarro a vaso, de fonte a xarro, na memoria miña. (SVSVI 141)

El narrador está alabando a Sinbad como héroe-narrador, mientras en el resto de la obra su preocupación era más bien la de mostrarle en su débil situación entre la verdad y la mentira, al ejercer ese papel.

3.- La voz narrativa nos recuerda algunos truenos sonados del marino, adivinaciones y demostraciones de conocimiento: "... saíronlle grandes acertos que foron comentados en

Bagdad e valéronlle boas propinas; dunha dela s viveu todo o ano da escaseza..." (pp. 59-60). "Outra das acertadas de Sinbad..." (p. 60).

4.- Las conversaciones de Sinbad con Marco Polo, de paso en Bolanda, pueden considerarse como una afirmación de la competencia y la nombradía del héroe ("... e tivo con el conversas o noso Sinbad, mapa de Catai por diante.", p. 61), no sólo por estar a la altura del famoso viajero para poder conversar con él, sino porque Sinbad ejerce también así el papel de embajador o máxima autoridad de Bolanda al tratar a un visitante ilustre. Se repite, por otro lado, el tratamiento de cariño por parte del narrador ("nos Sinbad").

Nos referimos en cambio a la relación entre el narrador y el mentiroso cuando es perceptible una actitud en el primero que se corresponde con aquella fase "menguante" que señalábamos para Sari, con la particularidad de que el narrador no desconfía sino que muestra claramente la mentira contada por el héroe.

1.- Un primer ejemplo es el de la defensa de la existencia de las islas Cotovías. El narrador nos recuerda que es un "conto". (p. 17)

2.- Al introducirse en la casa del protagonista, el narrador descubre para nosotros su situación económica, aunque a veces no afirma, sino que ofrece al lector varias posibilidades que no tiene más remedio que creer (pues su única fuente de información es la de la instancia narrativa):

Garda catro caixas ferradas cheas de variedades, pro nunca as abre, e digo eu que será pra non desencantarse a si mesmo, atopándoas medio valeiras, ou si o que garda son espellos fendidos, cunchas e trapos vellos. (SVSVI 58)

3.- Un apelativo es suficiente para desmentar y desacreditar al héroe: "a voz novelante do piloto" (p. 77)

La confusión del lector sobre la figura del héroe no sólo está determinada por las dos actitudes de la voz narrativa que hemos comentado, sino también por una tercera (que ya adelantábamos en la cita de las cajas que guarda Sinbad), por la que ésta abandona su omnisciencia y se sitúa en el mismo plano de conocimiento que el resto de los asistentes a la tertulia: "... e na cámara aquela garda o dono en caixas ferradas memorias de por onde andivo, que ningún logrou ver, nin se sabe de certo que señan..." (p. 24) La solución adoptada por el narrador cuando finge no estar capacitado para afirmar algo sobre el héroe es, como ya hemos dicho, la de ofrecer posibilidades al lector para que éste saque sus propias conclusiones:

Sinbad nunca fo ra casado, e non se sabía si por falta de tempo entre as famosas viaxes, ou porque non en contrara aderezo de gusto, ou porque non se lles acae de todo a vida de familia aos maxinativos preguizosos, ou por filosofía... (SVSVI 55)

En otros ejemplos el narrador atribuye al héroe (aunque sin llegar a afirmarlo) actitudes que no puede constatar pero que deduce a partir de su conocimiento del personaje, por la observación de la repetición de hábitos: "Sinbad sorriu, que lle viría algunha lembranza de navegacións pasadas." (p. 76) En este caso no afirma que el motivo de la sonrisa fuese el de un recuerdo, pero informa al lector de que el hecho de recordar navegaciones del pasado es un hábito en el héroe.

Como todos los narradores cunqueirianos, el de SVSVI presenta unas peculiaridades y unos recursos que deben señalarse. Es a través de estos juegos, de estos guiños y contradicciones, cuando podemos descubrir la figura del autor.

... e non polos trafegos usados dos arábigos e que veñen tan apuntados nos atlas do Islam *que xa da noxo*. (SVSVI 41-2)

El fragmento en cursiva (que en la traducción al castellano se sustituye por un "que ya no tiene gracia salir", p. 37 Ed. Castellano) es una opinión que tanto puede pertenecer al narrador como al héroe. En las líneas que preceden a la cita anterior, el primero expone el argumento del segundo para justificar su desconocimiento por parte del forastero que llega a Bolanda, hasta que aparece esa opinión en presente. ¿Es una opinión del narrador? ¿Es una introspección en la mente del héroe? ¿Piensan igual el narrador y el héroe, en este caso sobre las artes de navegación de los nuevos pilotos?

La misma confusión la encontramos en el siguiente ejemplo, en el que también subrayamos con cursiva el fragmento conflictivo:

E Sinbad acanea a cachola, e vese nos ollos seus que el non tivo a culpa de que por aquel gran de area que rasguñou no seu mapa, Siria verdadeira perdera un cabo, *e ao millor había xente sentada nunhas penas, ou andaban mariñeiros á púrpura, ou cortóuselle o leite a unha señora que paseaba pola beira do mar, e igoal morreu de fame un neno que saía terque, ou afogou un rebaño*. (SVSVI 59)

No podemos afirmar si es Sinbad el que imagina esas catástrofes o es el narrador quien está imaginando por él. En este caso nos encontraríamos ante una clara fusión entre ambas voces, en una forma de imaginar idéntica. También podría considerarse como un ejercicio del narrador: conoce tanto al protagonista que es capaz de imaginar, por un momento, como él, o de imaginar al menos qué estaría imaginando éste.

En el siguiente ejemplo, el héroe se sorprende de una ocurrencia suya, de un acierto en el lenguaje utilizado al imaginar, cuando en realidad no os parece una sorpresa del narrador (y por ende del autor) ante su propia creación, aunque puesta en boca del marino.

¡Satinado levantisco! -repetíase a sí mesmo Sinbad-. ¡Mira que dar tan axiña cunhas verbas tan postas! Hai adxetivos que ditos dunha cousa, nun instantiño mesmo auméntana de precio, e pónena diante dos ollos coma si acendesen ao seu carón unha lámpara, ou a acabasen de pintar... ¡Satinado levantisco! (SVSVI 65)

El narrador también sitúa al lector en el presente del héroe, como si pudiese perfectamente acercarse a Bolanda y comprobar sus afirmaciones:

E os presen tes, que levan toda a vida tratando en adíbal mourisco e v áno mercar deica Túnez, pasman de tanta ciencia, e dous días pasados , *si vades ao caso polo bazar, vedes que o cordeiro Mustafá xa anuncia no seu tenderete...* (SVSVI 82)

Pero el ejemplo en el que es más evidente la proximidad entre narrador y héroe es el que encontramos en la p. 94, cuando el primero imagina situaciones de Sinbad, situaciones que no han ocurrido, como la de su boda ("A boda podería faguerse na nao..."), y recuerda a los lectores los dogmas del Libro sobre los débitos conyugales de las esposas, entre los que se encuentra el de mostrarse desnudas ante el marido a puerta cerrada si éste lo deseara. El narrador imagina esta escena a la luz de un candil dentro de la casa, e inmediatamente nos cuenta que el héroe recuerda que tiene un candil en su casa. (¿Por qué se acuerda Sinbad del candil, si es el narrador el que está imaginando una situación que no ha sucedido? ¿Es capaz Sinbad de leer el pensamiento del narrador que está contando su vida, que está contando una imaginación en la que él es protagonista?). El recuerdo del candil, guardado en una de las "caixas ferradas" del piloto, sugiere al narrador, o ya a Sinbad, la misma escena de la mujer desnudándose para el marido, pero con la viuda Alba como objeto del deseo, de forma que será finalmente el marino el que está imaginando. (p. 95). Utilizando el candil como nexo, el narrador fusiona su imaginación con la del héroe. Un detalle importante es que el candil recordado se encuentra en las cajas herradas, de las que el narrador asegura que su contenido nadie conoce ni ha podido ver (p. 24).

En este otro fragmento, la presencia del autor anula la figura del narrador: el narrador describe la forma del protagonista de imaginar, cuando es el autor quien está intentando definir la suya:

E Sinbad non podía contar sen sin ollar o que contaba, e pasaba os ollos séus pola memoria propia, aliñando nela as figuras como si tivera diante un espello, e tiña a ollada dos maxinativos, que a metade é pra fora, pra variedade do mundo, e a outra metade é pra dentro, pró gosto do invento e a calorciña que dá ao espírito sacar unha historia de nada, de onde están as verbas caladas e confusas, que é coma non estar. (SVSVI 40)

Son fragmentos metanarrativos que pueblan toda la obra del m indoniense, y en los que el autor se esconde detrás del narrador o de algún personaje, como el de Elim as en MEF, para describir su proceso creativo.

La om niscencia del narrador se esfuma cuando el lector más la necesita, pues su comprensión de los acontecimientos pende de un hilo que el narrador maneja a su antojo, exponiendo los hechos de forma contradictoria, al tiempo que nos alerta sobre la existencia de ciertas "lagunas" que finge, por desconocimiento, no poder desvelar (es en realidad el autor el que finge ese desconocimiento a través del narrador). La participación del lector en la reconstrucción de esos espacios en blanco es obligatoria, aunque sus conclusiones pueden ser diversas. Las incertidumbres que se plantea necesariamente el lector, por la falta de apoyo de la voz narrativa, giran en torno a un hecho fundamental para la comprensión de la fábula: el anuncio del viaje y la construcción de las naos. Es el propio narrador el que plantea esas cuestiones, el que incita al lector a desconfiar de lo que le están contando, de forma que sin esas dudas, sin esas llamadas a la atención del lector, éste tomaría la información por verdadera. Analicemos la postura del narrador.

1.- En la p. 71 se nos dice que Sinbad todavía no contestó al armador: "E aínda que non contestara ao armador do Farfistán..."

2.- En la p. 87, el narrador nos plantea la primera duda: ¿Contestó Sinbad a la carta del armador del Farfistán? El narrador imagina cómo sería la respuesta del piloto a la misiva, para contarnos luego cómo el héroe no logra dormirse hasta que ve delante de sus ojos la carta con la respuesta, en una ensoñación.

3.- La misma incertidumbre se nos plantea respecto a Omar Pequeno, el estrellero, que debería llegar también a Bolanda para el viaje:

Nin lle viñan cartas do Farfistán, nin aparecía Omar Pequeno. ¿El escribiríalle a Omar? ¿E cándoo coñecera el a aquel Omar? ¡Mira que si nóno houbese! ¡Tamén si o hai! (SVSVI 120)

El narrador se sitúa en el mismo plano que los miembros de la audiencia de Sinbad: no sabe en realidad si éste está mintiendo o no respecto a la existencia de Omar. En caso de no existir, sufriría una decepción y un desengaño, pero en caso afirmativo, su admiración por Sinbad aumentaría al tiempo que su asombro.

Sin embargo, más adelante, vuelve a cambiar su postura y parece querer alentar al héroe y al lector, imaginando la llegada simultánea de Omar Pequeno, de noticias del armador de Farfistán y de noticias de las naos que se están construyendo en Basora:

... e non viña a nada estar desacougado, que q uizaves deloutro día de mañá nciña xa estivesen petando á porta o carteiro do Farfistán (...), e un mandado de Basora (...), e máis Omar Pequeno, os tres a un tempo, e Sinbad non lles daba atendido e Sari fervía auga pra convidálos a chá... (SVSVI 120)

aunque luego atribuye a Sinbad esas felices imaginaciones que nos había presentado como suyas: "E con estas promesas, e con por se a matinar en que si (...) Sinbad..." (p. 120) ("Y con estas promesas de la imaginación...p. 110 Ed. Castellano).

4.- Los perfumistas de Gingi z que descansan en la posada, camino de Basora, dicen conocer al armador de Farfistán: "E déronse todos por mui amigos del..." (p. 127). Sari recupera de nuevo la confianza en su amo, pero ¿y los lectores? ¿Deben creer que en realidad existe el armador, o que los perfumistas se están burlando de Sinbad, "siguiéndole la corriente"? Aunque exista en realidad Sidi Raxel al-Gazulí (el armador), tampoco tenemos la certeza de que éste haya sido el que llamase al piloto para que navegase para él. En otro momento de la fábula, es otro personaje (llegado de Basora) el que asegura la existencia del armador, aunque tan sólo está respondiendo a un dato que el héroe le proporciona: Sidi Raxel es uno que gasta un sombrero picudo ("¡Ese haino, que o vin eu!", p. 92). Que un marinero haya visto por Basora a alguien con un sombrero picudo, no debería ser información suficiente para que el lector crea que el protagonista y el interrogado se refieren a la misma persona. Otro dato a tener en cuenta es que es el propio piloto el que está preocupado por saber si su encargo es en realidad de Sidi Raxel, pues esta posibilidad no es más que una deducción a partir de una información que le facilita un recién llegado de Farfistán: hay dos hombres que destacan por su riqueza en Farfistán, y uno de ellos es Sidi Raxel. ¿Estará fingiendo Sinbad tanta preocupación, en el hipotético caso en que el encargo no haya sido más que una invención suya?; hipótesis que cabe albergar habida cuenta de la escasa colaboración del narrador con el lector en estas cuestiones.

5.- El narrador parece afirmar por fin el viejo contestó al armador ("... aunque le escribiera á estafeta da ponte de Balacrán...", p. 127). Debemos fiarnos del narrador, o debemos desconfiar de él. Quizá tan sólo nos esté contando en este punto aquello que

Sinbad quería contar a sus paisanos: que había escrito al armador pero que éste no le había contestado.

Las elipsis y la confusa postura de la voz narrativa son fundamentales cubren con un manto de desconcierto e interrogantes el asunto de las naves: no sabemos si Sidi Raxel es el armador. No sabemos si éste recibió la carta de respuesta del piloto. No sabemos si mandó construir las embarcaciones en Basora, y por tanto si éstas se están construyendo allí o ya están construidas cuando Sinbad llega a Basora para comprobarlo. Pero lo más desconcertante para el lector, y, paradójicamente, lo más interesante para conocer al héroe, es el hecho de desconocer qué opina del asunto: ¿Recibió en realidad carta del armador con la solicitud de sus servicios, o es otra invención suya? ¿Sabe en realidad al llegar a Basora si va a encontrarse allí con sus naves, o sabe de antemano que no encontrará ninguna, y por ello despacha oportunamente a Sari-al que manda con los perfumistas- y se hace acompañar tan sólo por Abdalá, ciego, para subirse a cualquier nave y fingir ante el vigía que es la suya, y fingir para sus adentros que su sueño se ha convertido en realidad? ¿Conoce acaso Sinbad que aquel es probablemente su triste final?

10.- EL HÉROE Y LA MUERTE

La muerte, o la idea de la muerte, no tiene una gran presencia en la obra, aunque sí subyace de algún modo en la trágica historia del viejo marino. Prácticamente sólo podemos hablar de un episodio en el que el héroe se refiere a ella, en el que podemos deducir qué espera de la muerte, cómo la acepta, si le tiene miedo... Sinbad confía a Ruz no tener miedo a morir en el mar, pues guarda con él una gran amistad:

E o mar a mín as máis das falcatrías, faimas por xogo, e a tí dígocho en confianza, que o mar non me deixaría morrer nas suas ondas. (SVSVI 113)

Es la única información que podemos manejar los lectores sobre la idea de la muerte (cómo la interioriza) para el héroe. Es una información insuficiente, máxime si tenemos en cuenta que puede ser diferente la opinión que éste confía a sus amigos que la que tenga en realidad. En este caso, además, el héroe-narrador está buscando la admiración de Ruz, al que dice no querer "empequeñecer", pero al que intenta asombrar con una afirmación por la que se acentúa la competencia de Sinbad frente a la del resto de los marineros. "¡Ai, Ruz, si souperas que vello vello é o mar!" (p. 113). En su traducción, Cunqueiro enfatiza la postura de Sinbad como héroe-narrador, añadiendo un adjetivo

para el héroe: "Sinbad, *misterioso*, le dice a sus compañeros..." (p. 103 Ed. Castellano) (La cursiva es mía).

Sin embargo la muerte está presente, como señalábamos más arriba, no como la expresión de una preocupación del héroe, sino más bien como un guiño del narrador hacia el lector. Aunque Sinbad, optimista y soñador, albergue todavía la posibilidad de una nueva aventura en el mar, el narrador nos adelanta a lo largo de la obra una serie de indicios a través de unas metáforas (basadas en la dicotomía luz/oscuridad) que anticipan el final del héroe y su ceguera. Son varios los capítulos que concluyen con la imagen o la idea de una luz que se apaga o del héroe entrando en el sueño.

1.- En la p. 88 el héroe se acuesta y sueña.

2.- En la p. 105 el héroe se acuesta y una ráfaga de viento, salida de su barba, apaga la luz.

3.- En la p. 66 Sinbad apaga el candil y busca en sus memorias una aventura para quedarse dormido.

4.- En la p. 38, tras la tertulia, la noche se adueña de Bolanda y los murciélagos inician su vuelo.

5.- Pero es en la p. 121, en la que el narrador utiliza la metáfora de la luz que se apaga y nos habla de ella:

Entón Sinbad deixaba de ver, porque se lle enchían os ollos de bágoas. Unhas bágoas quentes e brillantes coas que pagaba, e ben a margamentes, o dereito a gardar pra el soio un tesouro de pedriñas fantásticas, todas elas cunha luceciña dentro, unha luceciña, perdida nunha selva escura. (SVSVI 121)

El viejo marino no puede ver porque sus lágrimas le llenan los ojos, como tampoco podrá ver al final de sus días. Pero no es tanto el adelanto de su ceguera lo que nos interesa, sino el contraste entre la débil luz (los sueños, las esperanzas del héroe y su deseo de volver a navegar; la VIDA) y la inmensa oscuridad (la REALIDAD, el inevitable final de un viejo al que sólo le queda el consuelo de imaginar un viaje que nunca hará), que refleja la impotencia del héroe. Es la misma impotencia que le hace llorar cuando ve con su anteojito a Arfe o Novo hacerse a la mar, y es también la misma impotencia de un piloto, ya ciego, conviviendo al final de sus días en Bolanda.

11.- EL HÉROE Y LA AVENTURA

Sinbad no es un héroe en el sentido clásico. Si lo fuese, su peripecia sería de signo distinto. Sería quizá la historia de un héroe ya viejo que vive de forma retirada, pero el destino le presenta la posibilidad de protagonizar una última aventura y rematarla con éxito. Sería quizá el héroe que renuncia a reemprender la aventura (se considera viejo o no le interesa por otros motivos) pero al que no queda más remedio que aceptar el esfuerzo de la tarea, ya por presión de sus allegados, por alguna cuestión de honor (una vuelta a la épica) o por cualquier otra razón de fuerza mayor. Este no es el caso.

Analicemos por tanto la última aventura del héroe:

1.- No conocemos bien el origen de la aventura, pero ésta podría ser una invención del propio Sinbad. La estampilla en la que aparecen las dos naves que se estaban construyendo en Basora, y en la que un señor del Farfistán solicitaba los servicios del viejo marinero como piloto, aparece en las manos del protagonista sin que el lector tenga conocimiento del origen de esa estampilla. Todos los objetos de los que se rodea el protagonista son un tanto misteriosos, y el narrador duda de su existencia o de su relación con la historia que el piloto cuenta para darles ese carácter "mágico" o maravilloso, o, por el contrario, que utiliza como prueba de esas historias. La estampilla podría ser uno entre tantos, teniendo en cuenta además que el héroe sabe escribir y lo hace con tintas de colores.

2.- De cualquier forma, el héroe añora la navegación y desea volver al mar. La necesidad de la aventura es evidente para el lector, aunque no sepa tampoco cuál sería la calidad de esa aventura, pues no tiene la certeza de la competencia de Sinbad en el mar, ni sabe por tanto qué episodios podrían sucederle, ni cómo resolvería los problemas surgidos. El motivo del héroe viejo que añora la aventura se encuentra ya en las novelas de caballerías. Por un lado, el deseo de aventura es lógico en un Sinbad necesitado de fama, pues una última aventura, un último viaje sonado, le supondría poder retirarse definitivamente con una reputación garantizada. Cacho Blecua nos recuerda unos versos de Chretien de Troyes en los que se incide sobre la incompatibilidad del descanso y la fama:

Muchos altos señores pierden por su pereza la gran reputación que podrían adquirir si anduvieran por el mundo. Reposo y renombre no se avienen bien conjuntamente, me parece, pues no se alaba apenas al rico hombre que siempre reposa: así son contrarios y diversos.²⁵¹

Sinbad no es un "alto señor" ni un caballero andante, pero sí pretende parecer ante los suyos como un héroe de grandes, aunque peculiares, hazañas. Un bello ejemplo del motivo del viejo caballero que recuerda la aventura y la desea en su retiro, lo encontramos una vez más en el *Amadís*. El rey Lisuarte no se contenta con la caza y el placer en su villa de Fenusa:

Pero como ya esto le enojasse, assí como todas las cosas del mundo que hombre sigue mucho lo fazen, començo a pensar en los tiempos passados y en la gran cavallería de que su corte bastecida fue, y las grandes aventuras que los sus cavalleros passavan, de que a él redundava mucha honra y tan gran fama, que por todas las partes del mundo era nombrado y ensalçado su loor hasta el cielo. Y como quiera que ya su edad reposo y sosiego le demandasse, la voluntad criada y habituada en lo contrario, de tanto tiempo envegescida, no lo consentía, de manera que, teniendo en la memoria la dulçura de la gloria passada y el amargura de la no tener ni poder haver al presente, le pusieron en tan gran estrecho de pensamiento, que muchas veces estava como fuera de todo juizio, no se pudiendo alegrar ni consolar con ninguna cosa que viesse.²⁵²

Comenta este pasaje Cacho Blecua en su prólogo a la obra de Montalvo, con una cita de Séneca: "... non ha mayor desventura que haber seído aventurado"²⁵³. Martínez Torrón también subraya el contraste entre la ilusión de la aventura y la vejez del héroe:

Es Sinbad -donde el tema se intensifica particularmente-, en el choque demoledor entre su ilusión de aventura y la decrepita ancianidad.²⁵⁴

En la p. 160 de su obra, Torrón se contradice al afirmar que "Sinbad viejo (...) ha perdido su ansia aventurera", para afirmar más adelante que su nostalgia de la aventura "continuamente se despierta excitada por la posibilidad de un nuevo próximo viaje que nunca se realizará".

Nuestro protagonista padece la "desventura" de la vejez, pero no sabemos hasta qué punto fue "aventurado" en la mocedad, o hasta qué punto se ha inventado ese pasado aventurado. Tan sólo podemos asegurar que no le colman del todo los recuerdos/invenciones, ni sus triunfos como héroe-narrador, y que sueña con la aventura.

3.- El desenlace y la "aventura".

El prelude de la aventura soñada por el héroe se convierte en un episodio trágico (11). El narrador descubre la calidad humana del piloto en el tramo final de su andadura, enseñándonos sus preocupaciones y los caminos que sufre en su radical enfrentamiento de la realidad. Antes de contar la partida del héroe hacia Basora, el narrador hace partícipe al lector de su preocupación por las naves (p. 92) y de su tristeza al no tener noticia de ellas a la caída del monzón. El héroe decide ir personalmente a Basora en

busca de la verdad, acompañado por Sari y el ciego Abdalá. Pero ¿No conoce Sinbad la verdad? ¿Va en busca de una quimera o se ha engañado a sí mismo? ¿Sabe qué le aguarda en Basora?

Sinbad es optimista durante el viaje, interpretando los signos que encuentra como favorables: el ladrido de los perros (p. 121) o una alfombra que encuentra en la posada, en la que interpreta "agüeros que le salían a favor de su imaginación" (p. 116 Ed. Castellano). Si sabe que en Basora no hay naves, que no hay en cargo del señor de Farfistán ¿son estos esfuerzos de la imaginación, ensoñaciones o idealizaciones de la realidad? Las conversaciones en la posada suponen cierta esperanza para el lector, y la confianza de Sari en el héroe. Pero al llegar a Basora, Sinbad se topa de frente con la realidad, en carnada en un primer obstáculo: el lancero que le impide el paso a los astilleros, que ni siquiera podrá ver por una muralla. El héroe pierde el optimismo que había lucido en el viaje, y se deja invadir por una profunda tristeza, cercana al llanto, y se lamenta de la situación que encuentra en Basora, de la actitud del lancero, siendo muy fácil, en definitiva, ser ayudado por éste:

... decíase pra si cántas legoas non había de distancia entre el que viña soñando e aquil lanza de bigodes, que máis que cartos (...) roubáballe alegría a leda facilidade de chegar con Abdalá e coa burra do leite aos esteleiros, e rubir á nao, e andála toda, e cuspir dende pop a a so tamento coma si xa estivese na mar maior. Aínda que non houbera sotamento. (SVSVI 133)

La radical oposición entre los dos personajes pone de relieve la calidad del héroe y la dificultad que entraña para un soñador la aceptación de la realidad, máxime si ésta significa también el obstáculo de las formalidades y la burocracia para conseguir lo que uno desea. Es difícil para Sinbad, soñador, que el lancero le deje subir a la nave en el astillero, pero es todavía más difícil y doloroso aceptar que posiblemente la nave no exista ("... que non houbera sotamento." p. 133).

Finalmente la ayuda llegará, aunque pagando unas monedas. Es un precio muy barato para el sueño del héroe comparado con su triste final. Sin embargo, éste y Abdalá tendrán que esperar hasta la noche; y en la espera, el malestar y la angustia del viejo piloto medrarán. El desasosiego se apodera de él, el tiempo se ralentiza, y su imaginación se seca (como le ocurría a Ulises ante Penélope, y como le ocurrirá al héroe Paulos al final de su peripecia).

"¡Ai, meu Sinbad, que baixo ca íche!" (p. 135) Bien podría ser ésta una reflexión del narrador (en la que se sumaría a la posible opinión del lector o de los habitantes de Bolanda), o un pensamiento de autocompasión del héroe. El sueño de Sinbad comienza a desmoronarse, partiendo ya del triste reconocimiento de la nula autoridad y efectividad de su fama: el lancero no le conoce y sólo le ayuda mediante soborno. Pero también se desmorona el sueño del héroe para el lector, o su esperanza depositada en él, cuando, durante la espera, la carta del señor de Farfistán, y el mismo señor de Farfistán, se diluyen en su mente, y pierde poco a poco la ilusión: "... carta dese señor do Farfistán de cuio nome xa non daba feito memoria, dese señor que xa non sabía xiquier si era ou non do Farfistán." (p. 135). La pérdida de la ilusión y de la facultad de soñar se traducen también en un malestar físico - como si el sueño fuese el sustento principal, la sangre quizá, del héroe -, y en el anuncio de su ceguera: "...de que lle iba mesmo a estalar a cachola, de que lle rubían a ela grolos quentes que o privaban da vista..." (p. 135). Pero en medio de la tempestad, llega una luz, que a la postre no será sino la definitiva oscuridad: suena el cañón - el aviso para ir a ver al turco que les facilitaría el paso a los astilleros -, y Sinbad recobra la alegría ("... saíu a vida. Entroulle unha risada ao noso señor, ergueuse dun brinco...", p. 136). Pero su nerviosismo vuelve a aumentar cuando llegan al lugar del turco, al que acceden por una calle ancha que extraña al héroe: "...e o que máis lle extrañaba a Sinbad era que non atopaba a ninguén nela, e a rua era longa, longa, longa..." (p. 136). Esa larga y solitaria calle es la metáfora, el preludio o el síntoma de su ceguera, y ésta, a su vez, lo será de la muerte de la imaginación, que es igual a la muerte del héroe.

La suerte está echada: no hay naves en Basora. El turco asegura a Sinbad que hubo una como las de la estampa que el piloto le enseña. ¿Era en realidad una de las naves de Sinbad? Mariano López López lo tiene por seguro: "... la facultad imaginativa de Sinbad se em bota y salta hecha pedazos, y no por comprobar que no existía su nave, sino porque existió realmente..."²⁵⁵ También Varela Jácome asegura la existencia de la nave Venadita: "Ó comprobar que Venadita xa zarpou do esteiro..."²⁵⁶. Nosotros no podemos estar tan seguros: la información del turco, tanto podría ser un engaño o un consuelo, como verdadera, aunque en este último caso, sería insuficiente para ser determinante, en un asunto tan confuso como el de las naves. Recordemos que más arriba desconfiábamos de la estampa de Sinbad, pues podría ser una creación suya más que un encargo. El parecido de la nave que recuerda el turco, con la de la estampa, tampoco es determinante.

De cualquier forma, el viejo rompedor y luego tiene lugar la grave pérdida: la ceguera (p. 139). Es Abdalá el que tendrá que ayudarle a subirse a la burra, que, formando una figura verdaderamente patética, guiará a los dos ciegos hasta Bolanda. La vuelta del héroe a su lugar natal puede considerarse como el regreso del héroe tras la aventura, aunque en realidad el viaje a Basora tan sólo fuese el preludio o un preparativo más de esa gran aventura del mar. Una vez en Bolanda, las cosas cambian:

1.- Sinbad sigue teniendo su lugar en la tertulia, pero la tertulia tiene que acomodarse a su ceguera: "O cego Abdalá guía ao cego Sinbad da casa do señor piloto deica a fonda. Porque Sinbad non sabe rubir, cegado, pola escadeira e mán, agora a tertulia faise abaixo... (p. 141).

2.- El mundo de la oscuridad es nuevo y desconocido para el héroe, que tiene que ser guiado por Abdalá, mientras antaño su mundo era el mar, y él se preciaba de ser su mejor conocedor.

3.- El héroe cae en un estado de amnesia:

Sinbad esqueceuse dos nomes e das voces dos pilotos seus amigos e pra el todos son forasteros que veñen faguerlle unha visita. Fálase do mar diante del, por ver como vai de memoria e si volvedo paralis que debeu ter no maxín, e non dice nin verba. (SVSVI 141)

El motivo del héroe que regresa y permanece en un estado de amnesia, aparece en LMU cuando Jasón cuenta a Ulises la historia de un príncipe (V. el epígrafe 10.- de nuestro análisis de LMU). Pero también nos recuerda al final de la vida de Hölderlin -cuando es hospedado por Zimmer en su casa-, en definitiva un soñador como Sinbad:

De vez en cuando recibirá visitas de viejos amigos o de gentes que acuden por curiosidad al ir extendiéndose su fama. El les dará tratamiento de "alteza serenísima", "excelencia", "majestad", etc., y se dirigirá a ellos como "Scardanelli", voluntariamente olvidado de su personalidad de Hölderlin, y siempre actuando y hablando con una mezcla de lucidez y locura que desconcertará a sus visitantes.²⁵⁷

La amnesia de Sinbad significa su muerte como héroe-narrador, pero será recordado y respetado en Bolanda. Su aviso del muelle permanecerá siempre en su sitio (p. 141), y, si el narrador recuerda y elogia sus palabras, podemos también atribuir esa actitud a sus paisanos. Quizá no pudiese ser recordado como héroe del mar, como a él le hubiese gustado, pero sí como héroe-narrador, como fabulador que vestía de colores las tardes de Bolanda.

Arfe o Novo com pra una nave y la bautiza con el nombre que quería el viejo marinero para la suya: Venadita. Pero Monsaíde no le deja decírselo ("¡Que teña paz!", p. 142). Sinbad está todavía vivo, pero ha muerto como héroe de la imaginación.

El final del héroe redondea su tragedia y el sentido de ésta. En su retrato confluyen dos luchas: la del héroe con la sociedad y la del héroe con la realidad. Ya hemos analizado su enfrentamiento -dialéctico- con sus paisanos, pero la naturaleza del viejo héroe responde más bien a la radical oposición que existe en el segundo de estos enfrentamientos. Sinbad pretende ser un héroe para su comunidad, y para ello disfraza su ego con los brillos de la aventura heroica, fantástica y original. Y sin embargo, a veces la sociedad del héroe es incrédula con él, y toma sus historias, sus "hazañas" por imposibles:

Así como los sueños que parecen importantes durante la noche pueden parecer tontos a la luz del día, así el poeta y el profeta pueden sorprenderse haciendo el papel de idiota ante un jurado de ojos graves. Lo más sencillo es mandar al diablo a toda la comunidad y retirarse de nuevo a la pétrea morada celeste, cerrar la puerta y asegurarla.²⁵⁸

Le quedan grandes al piloto las palabras de Campbell, pues nuestro protagonista (que no es profeta sino más bien soñador o poeta) no es capaz ni de fingir ese retiro, ni de enfrentarse abiertamente con su comunidad, pues el beneficio de la comunidad es muy importante para él, y su ego necesita un continuo crecimiento y reconocimiento. Un hombre vanidoso y apegado al engrandecimiento de su ego, tiene a priori muy difícil el camino para convertirse en un héroe liberado y autosuficiente como el que describe Campbell en su obra. Para Sinbad, el elixir conseguido en la aventura, el elixir que puede reservarse si su comunidad no le acepta, no existe: probablemente sus cajas con sorpresas y secretos, estén vacías. Tan sólo puede poseer el elixir de la aventura de la narración, con cada uno de sus triunfos, pero es un elixir que se agota y se olvida en poco tiempo, de forma que debe renovarse continuamente. El héroe no puede retirarse a su morada celeste y prescindir de su tertulia, porque, reiteramos, no posee el elixir que le asegure una vida en paz consigo mismo en espera de la muerte. No hay paz interior para él, porque su lucha interna sólo se agota con la fatal ceguera y amnesia, que le privan, por contra, de su personalidad.

Y sin embargo, la lucha de Sinbad es propia de un héroe del romanticismo: es la lucha del hombre y sus sueños con la realidad, y su impotencia para que el mundo gire con él

en sincronía. Pero los sueños están ahí, y hay que soñarlos, aunque nunca se com prenda su valor:

¿Qué dice o Libro, Señor Alah, Profeta Mahoma, dos soños que escorren día a día do corazón do home? ¿Entraremos no Paraíso cos nosos soños? ¿Pra qué se nos d an si non son vida? ¿El non poderemo s dormir xiquer no Paraíso valeiros, a alforxa valeira, a boca valeira? (SVSVI 137)

o aunque a otros les resulte tan fácil hacerlos realidad: "ARFE EL MOZO.- (...) Compró una nave en Ormuz y la bautizó "Venadita" para que hubiese un su eño de Sinbad en el mar." (p. 156, Ed. Castellano).

Sostenemos que Sinbad tiene algo de héroe romántico, porque su enfrentamiento es el del héroe que persigue el Único:

En este sentido el Único es, por tanto, la conjunción entre individuo y mundo, entre hombre y naturaleza, existente en la atemporal "Edad de Oro", cuando, según el mítico anhelo romántico, el hombre tenía los atributos del dios y el héroe y la naturaleza albergaba, en igualdad de condiciones, libertad, belleza y verdad.²⁵⁹

y el Único, es creación del héroe:

El Único no es un reino objetivo, pre-existente, más allá del ser, sino un objeto de la voluntad, del anhelo, de la subjetividad. El Único no existe independientemente del Héroe, sino sólo en cuanto éste, como motivo de elevación y de dolor lo configura, lo crea, lo imagina.²⁶⁰

Para Argullol, la tragedia se presenta precisamente cuando tal adecuación del héroe y el Único resulta imposible²⁶¹. El héroe trágico se crece ante la adversidad:

... el verdadero héroe trágico, tras su fracaso, no se siente envilecido por el "sortilegio de la individuación", sino que, al contrario, halla en su derrota mas reforzada identidad individual, la fuente de vitalidad que le permite continuar su desafío al Destino.²⁶²

Pero Sinbad no tiene fuerzas para crecerse, y la realidad finalmente le anula.

En otro orden también posee el marino algo de la rebeldía que Argullol le supone al héroe romántico en su enfrentamiento con su época:

La tragedia del Renacimiento -como le sucede a la ática- emana de su propia grandeza (...) El héroe romántico, por el contrario, se enfrenta a una época desprovista de grandeza (...) sino principalmente exiliado y hostil a su época.²⁶³

... en su nostalgia del tiempo pasado, y en su lucha contra el paso del tiempo. No es un "exiliado y hostil a su época", pero sin duda vive en ella con el pensamiento puesto en otra: una época pasada (recuerdo) e imaginada (invención).

Hemos querido también analizar algunos aspectos del carácter trágico de la obra de Cunqueiro a la luz de la *Poética* de Aristóteles. Evidentemente SVSVI no es una tragedia clásica, pero en cierta medida respeta los postulados establecidos por Aristóteles para éstas. Debemos tener en cuenta por tanto que nuestra comprobación carece de rigor, pues la obra de Aristóteles hace referencia a un tipo determinado de literatura, producida en un momento concreto. Sin embargo, la vigencia de algunas de sus observaciones nos ha llevado a intentar rastrear los elementos propuestos por el griego en nuestra obra, concluyendo que los tres elementos fundamentales de la tragedia están presentes en SVSVI: la peripecia, el reconocimiento y lo patético.

La PERIPECIA es el paso de una situación a su contraria por parte de quienes actúan (...) RECONOCIMIENTO (Anagnórisis) es, como indica su nombre, el paso de la ignorancia al conocimiento, provocando además amistad u odio en aquellos que estén destinados a la felicidad o a la desdicha. (...) ...lo PATÉTICO es una acción destructora y que provoca reacciones dolorosas, como, por ejemplo, la muerte en escena, los dolores, heridas y otros hechos parecidos.²⁶⁴

La PERIPECIA de Sinbad es la de pasar de un estado de tranquilidad y equilibrio (como héroe-narrador en la tertulia) al estado contrario: ciego y sin memoria, callado en la tertulia en la que antes era protagonista. El RECONOCIMIENTO no es de personas, como exige Aristóteles, sino del hecho de la ausencia de las naves en el astillero de Basora. Si el héroe ha inventado el encargo de las naves, entonces no habría para él un RECONOCIMIENTO como tal, no un descubrimiento de la verdad, aunque sí un enfrentamiento radical con ella. De cualquier forma, el conocimiento de la ausencia de las naves en los astilleros, funciona como detonante de una situación insostenible para el héroe, y como verdadero RECONOCIMIENTO (aunque sea más bien la confirmación de una sospecha) para el lector. Por último, consideramos como lo PATÉTICO, la ceguera y la amnesia de Sinbad, y especialmente la escena en la que éste, ciego, debe ser ayudado por Abdalá y ambos guiados por una burra.

NOTAS

- 1.- Hay una similitud entre ambas obras. Al comenzar SVSVI el autor nos introduce a Sinbad y Sari hablando sobre las cáscaras de naranja arrojadas al mar y su parecido con las islas Cotovías, escena que inevitablemente nos recuerda a aquella en la que Ulises y Zenón comentan el parecido del membrillo (arrojado también al mar por el héroe) con Ítaca.
- 2.- Otro ejemplo de la nostalgia de Sinbad lo tenemos en su encariñamiento con el pez papagayo, del que le apena despedirse (p. 80). Por otro lado, el cariño hacia los animales u objetos, es característico del hombre gallego: "...pero en general tanto las cosas, como los animales o las personas son objetos de imperecedero cariño." (Milian, op. cit, p. 81). El autor nos acerca al modo de sentir del pueblo gallego a través de Sinbad.
- 3.- González Millán profundiza en el simbolismo de las gentes relacionadas con el comercio o el dinero, como actitudes antiimaginativas en la obra de Cunqueiro. (Op. cit, p. 50).
- 4.- El juego es otro de los hábitos de Sinbad: le gusta jugar a que le adivinen el aliento y gastar bromas al respecto (p. 56).
- 5.- Las similitudes entre SVSVI y *El Quijote*, son en ocasiones acusadas, sobre todo en la relación Sinbad-Sari. González Millán las estudia en el nº 110 de la revista GRIAL, junto a otras referencias cervantinas del mindoniense, citando entre otros a Carballo Calero, que en su *Historia da literatura galega contemporánea* ya menciona el paralelismo entre Sinbad -como Quijote-, Sari -como Sancho Panza-, y la viuda Alba -como Dulcinea-. (en GRIAL, nº110, p. 174).
- 6.- Resulta muy interesante ante el análisis del adjetivo "abromado" que hace Viña Liste en el *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, de la Facultad de Filología de Santiago de Compostela, p. 12.
- 7.- González Millán señala las similitudes entre este pasaje y el de la llegada de don Quijote y Sancho al Toboso en busca de Dulcinea (en GRIAL, nº 110, op. cit, pp. 182-3).
- 8.- La obsesiva preocupación de Sinbad por la fama, emparenta a Sinbad con don Quijote, como también señala Millán en su artículo de la revista GRIAL, p. 181.
- 9.- Al juego al que nos somete el narrador cuando cuenta fantasías como certezas o sucesos normales, se refiere Torrón como ejemplo de la ironía lírica del autor:

Pero este matiz de ironía lírica se presenta también con frecuencia imperceptible, en las diversas ocurrencias que el narrador ofrece de cuando en cuando. A veces, jugando con los planos de la ficción y la realidad. ("y aquí corre el mar para arriba, y si uno se tira a él, y pone el ojo a nivel, se ve muy bien la cuesta que hace"...265

Sin embargo, la cita traída por Torrón no corresponde al narrador, sino a un diálogo entre Sinbad y Abdalá, por lo que no sirve como ejemplo de la postura del narrador (a no ser que se entienda una total identificación de éste con el héroe), sino de la imaginación del héroe.

10.- Estas contradicciones las recoge González Millán en la p. 49 de su obra *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*.

11.- Martínez Torrón destaca que en Sinbad y Orestes puede encontrarse un hilo narrativo con un interés gradual y un clímax, como dos excepciones en su obra (Torrón, op. cit., p. 159). Insiste Torrón más adelante en que éstas son excepciones, y que lo que caracteriza la novela de Cunqueiro es un "caótico y divertido circular de historias y fantasías y ocurrencias" (p. 160) ("Dudo que pueda encontrarse lo que suele denominarse trama en la narrativa de Cunqueiro", p. 160). También, refiriéndose a SVSVI, afirma que a pesar de encontrarse ese hilo, no es éste el que atrae al lector (p. 160). No dudamos nosotros que las historias paralelas sean de gran interés para el lector, pero creemos que éste también se interesa por la calidad del personaje, por su problemática, su relación con la sociedad y la realidad, en el tratamiento recibido por el narrador y en su aventura; aspectos que hemos intentado esclarecer en nuestro estudio. Se contradice Torrón más adelante al reconocer ese "hilo principal" también en EAC (p. 166), para finalizar defendiendo que lo importante no es la historia principal, sino la confluencia de las secundarias (p. 166). Nos preguntamos: ¿Importante... para quién? ¿para la visión de Torrón?

UN HOM BRE QUE SE PAR ECÍA A OREST ES: LA IDENTIDAD Y L A
VENGANZA

El primer problema que se nos plantea en el análisis de UHPO es precisamente el de determinar quién es su héroe, si es que podemos hablar de un único héroe. (1) Una vez más, como lo hacíamos en nuestro estudio de MEF, nos acogemos a los rasgos para la identificación del héroe que propone Mieke Bal, y, una vez más, comprobamos que la singular narrativa de Cunqueiro se escapa a los esfuerzos analíticos de las propuestas de Bal, requiriendo un método apropiado para

cada obra en concreto. Sin embargo, tomaremos la teoría de Bal como punto de partida:

1.- El título de la obra podría indicarnos que el héroe de la novela es un hombre que se parecía a Orestes, y no el propio Orestes. Don León podría ser el héroe de la novela, pues es tomado por Orestes. Pero también podría ser Orestes, que se parece a Orestes, pero no es él, pues no lleva a cabo la misión que le caracteriza como tal. A partir de ahora, y para evitar confusiones, diferenciaremos cuando sea necesario a ambos Orestes de la siguiente manera: al Orestes, hijo de Agamenón, desterrado, le llamaremos simplemente Orestes, mientras que a la figura del héroe esperada por la sociedad (aunque desconocido como persona), le llamaremos Orestes vengador.

2.- La calificación: *La información externa sobre la apariencia* es menor en Orestes que en otros personajes, como Egisto o Don León; la *psicología* del primero tampoco está tratada en mayor medida que la de otros personajes, siendo quizá la de Egisto en la que el autor profundiza más y perfila con más detalle. La *motivación y el pasado* de Orestes sí se tratan con detenimiento, pues la fábula gira en torno a estos elementos, aunque la motivación y el pasado de Egisto también merecen el mismo tratamiento, si bien debemos tener en cuenta que prácticamente ambos personajes comparten motivaciones y pasado, no porque sean iguales sino porque el centro de sus vidas radica en un mismo acontecimiento: la muerte de Agamenón.

3.- Distribución: "El héroe aparece con frecuencia en la historia, su presencia se siente en los momentos importantes de la fábula."²⁶⁶

Orestes tan sólo aparece en la Tercera Parte de la obra (pp. 141-163) y en su retrato (pp. 222-227). Estadísticamente no deberíamos considerarle el héroe de la novela, y, sin embargo, su presencia se siente en los momentos importantes de la fábula. Para ser correctos, no deberíamos hablar de presencia sino de ausencia. La importancia de Orestes en la obra radica en su ausencia, en la espera del resto de los personajes.

4.- Independencia: Orestes aparece tan sólo en la Tercera Parte. Aunque no haya monólogos, el narrador nos acerca a su psicología.

5.- Función: La acción que sólo compete a Orestes es precisamente la que nunca lleva a cabo, y de la que se va distanciando con el paso del tiempo.

6.- Relaciones: Orestes es el personaje del que se muestran menos relaciones en la obra. Se muestra en cambio su soledad.

En UHPO no se nos ofrece una visión única del héroe (no nos referimos a Orestes) y sus relaciones, sino que más bien la obra se centra en las reacciones que provoca (concretamente su ausencia) en los otros personajes, en cómo dibujan éstos al héroe y en qué esperan de él como tal. Cada una de las cuatro partes en que se divide la obra parece tener su propio héroe: el de la primera parte será Don León, Egisto el de la segunda, Orestes el de la tercera y Doña Inés de la última. Quizá deberíamos considerar al segundo de estos personajes el héroe de la novela, teniendo en cuenta que su retrato y su psicología son los más detallados por el autor. Sería entonces UHPO la novela de un antihéroe teniendo en cuenta la tradición mitológica que sustenta la fábula que Cunqueiro proyecta, pues Egisto encarna en esa tradición los valores contrarios a los de Orestes.

Los valores propuestos en la novela de Cunqueiro también son los de Orestes, aunque su aparición como personaje sea breve.

Todas estas razones nos han llevado a considerar necesario el análisis de otros personajes; en concreto Don León y Egisto, pues aunque su influencia en la fábula sea localizable tan sólo en las partes de la obra en las que aparecen, de alguna forma pertenecen a la aventura del héroe Orestes, a la aventura que Orestes no emprende, pero que gracias a ellos los lectores podemos reconstruir (cuando surgen los recuerdos del pasado) e imaginar (cuando se especula sobre el día de la venganza). (Una vez más la dicotomía Recuerdo/invención está presente). Estos dos personajes presentan además atributos propios de otros héroes cunqueirianos, atributos o situaciones en las que tienen que desenvolverse y que, por su repetición, nos ayudan a comprender la concepción del héroe del autor, y, lógicamente, la concepción del hombre.

El caso de Doña Inés es diferente. Aunque su retrato esté bastante bien perfilado, su relación con Orestes es mínima, y también su peripecia, por lo que no hemos creído oportuno analizar este personaje en profundidad, pues lo consideramos casi autónomo en el conjunto de la fábula: su concurso no aporta nada en nuestro análisis.

Otros personajes sí tendrán cierto espacio en nuestro estudio en la medida en que nos ayuden a perfilar al héroe Orestes, o en la medida en que su aventura les afecte.

1.- EL ASUNTO ORESTES.

Debemos dejar claro, como punto de partida, que el conocimiento que el lector llega a tener de este personaje, le viene de dos fuentes: 1.- Las informaciones -en su mayor parte especulaciones- de los otros personajes y 2.- El seguimiento de sus andanzas en la Tercera Parte y en "Seis Retratos".

La imagen de Orestes que obtenemos por las especulaciones de los otros personajes no coincide con la de Orestes real, pues estas especulaciones responden a un trasfondo prefijado, a un perfil determinado por las antiguas tragedias o la tradición mitológica a la que nos referíamos más arriba: el perfil de Orestes vengador de su padre Agamón. Orestes cobra protagonismo, no por su presencia real, sino por su demorada ausencia, por focalizar la atención de una sociedad que le aguarda para que se cumpla con lo establecido por la tragedia; pues, para esa sociedad, él es tan sólo un vengador, una figura moldeada como un arquetipo. Veremos a continuación cuál es esa imagen del personaje, qué espera de él esa ciudad natal que le aguarda y cómo es esa espera.

UHPO presenta varios espacios. Por un lado aquellos por los que viajan los personajes principales Orestes y Egisto, y por otro el espacio natal del primero, tanto el palacio real en el que ahora habitan Egisto y Clitemnestra como la ciudad en la que éste se encuentra, con una sociedad que vive de forma peculiar su relación con la realeza. Una vez más el marco mítico se transforma o toma elementos del marco al que pertenece el narrador: Micenas presenta características similares a Galicia. La obra comienza con una escena que transcurre en una plaza con soportales que bien podría ser la plaza en la que se ubica la catedral de Mondoñedo. Además la escena corresponde a una bella pintura rural y costumbrista en la que se alude a la tradición de ofrecer cebollas a los santos Cosme y Damián, tradición que dejaría una fuerte huella en Cunqueiro niño y que aparecerá en varios fragmentos de sus obras, como recoge Armesto Faginas en su biografía del mironense ²⁶⁷. En otro momento de la obra, la pintura del campo se corresponde también con la gallega: "En este prado pacía la vaca frisona..." (p. 113). La presencia de Galicia, a veces no tan evidente, puede encontrarse en ocasiones en pinceladas más gruesas del autor, como en la que describe el aspecto de Galicia por medio de una opinión del barquero Filipo, que, refiriéndose al gusto por los colores para vestir de las gentes del lugar, nos acerca a una sintética pero conseguida descripción del paisaje gallego: "En las ciudades costeras gusta el azul, así como en las del interior el

verde, y en las aldeas el negro." (p. 34). Otro indicio de la presencia de Galicia es el viaje de Egisto y Eumón, que tiene lugar a principios de otoño "cuando sopla suroeste" (p. 102). En Galicia el suroeste es el viento propio del otoño, mientras lo son del verano los vientos de componente este.

Como es habitual en Cunqueiro, el tiempo histórico se difumina y no vemos una intencionalidad determinada de fijar los hechos en un tiempo concreto. Por un lado debemos considerar que nuestros personajes pertenecen a un conocido episodio de la mitología griega. Pero este pasado mitológico se funde con la realidad social de una ciudad y con sus gentes... Tan sólo un referente, la guerra de los Ducados, podría situarnos en un ámbito cronológico preciso: "Estuvo prohibido muchos años, y se puso de moda cuando suprimieron la censura..." (p. 13). Inevitablemente, la censura mencionada, aunque en la obra haga referencia al asunto Orestes, nos sugiere que Cunqueiro podría estar hablándonos de la censura vivida en España, y que la guerra de los Ducados guarde cierta relación con la Guerra Civil. No es el objeto de nuestro estudio el de esclarecer las posibles motivaciones políticas de la obra, labor a la que Ana María Spitzmüller ha dedicado su obra *Álvaro Cunqueiro: La fabulación del franquismo*, pero sí analizaremos algunas de las opiniones de esta autora en referencia a puntos concretos que guarden relación con nuestro tema. De cualquier forma, en la obra puede percibirse claramente una sutil crítica al sector político (representado fundamentalmente en Egisto), a sus artimañas y secretos oficiales, que bien podrían responder a un intento de reflejar la situación que se vivía en España durante la dictadura franquista.

Todos aguardan la llegada de Orestes, porque todos esperan que actúe como está escrito. Todos esperan, en definitiva, que Orestes sea Orestes vengador, que venga a su padre Agamenón, matando a Egisto y a su madre Clitemnestra. Y de esa espera, que es angustia para unos, y el mero deseo de comprobar que se cumple lo que está escrito, para otros, nace el "asunto Orestes". La llegada del vengador se convierte tan to en un asunto de Estado, como en un motivo de especulación para las gentes. Tanto lo que está escrito (la mitología y las tragedias) como los posteriores añadidos de la imaginación popular, perfilan casi al detalle la figura del héroe deseado por el pueblo, la figura de un héroe cuya hazaña sería la de asesinar al marido de su madre y posteriormente a ésta. Veamos entonces cómo es ese Orestes vengador, ese personaje que la sociedad demanda, ya no por el interés de la venganza, sino por el deseo de ser testigos de la Historia.

En la mesa de Eusebio, el oficial de foresteros, se encuentra guardada en un cajón la libreta en la que está resumido todo el asunto:

Un hombre, en la flor de la edad llegaba, por esos condidos caminos, a la ciudad. Traía la muerte en su imaginación, que es esta cosechar antes de sembrar, y tantas veces en el soñar había visto los cadáveres en el suelo, en el charco de su propia sangre, que ya nada podría detenerlo. En el pensamiento de Orestes, la espada tendría la naturaleza del rayo. La inmunda pareja real yacía ante él. Durante años y años Orestes avanzó paso a paso, al abrigo de las paredes de los huertos, a través de los bosques. (UHPO 23)

Todo está escrito, y los protagonistas de esa hora fatal de la venganza, parecen no poder hacer nada ante lo dispuesto. La llegada del vengador se repite entre las gentes como una lección de Historia aprendida, contada con rigor:

Orestes entraba nocturno en la ciudad, y no bien llegaba ya hacía que Ifigenia tuviese conocimiento de vagos rumores y sospechas acerca de su venida. Segundo, entraba armado. Tercero, se escondía en el foso. (UHPO 68)

Incluso Egisto debe convivir con la certeza de la venganza: "Egisto sabía que lo de armarse era superfluo, porque estaba escrito que si Orestes llegaba a encontrarse frente a él, Egisto sería hombre muerto." (p. 85). Si en un primer momento la llegada del vengador es motivo del miedo popular ("Al miedo de la venida de Orestes se le echaba la culpa de todo mal: abortos, pérdidas de vino, ciclones, fiebres..." , p. 70), con el paso del tiempo, el asunto Orestes se convierte en cultura, en un motivo del folclore local, aguardado con expectación por la gente: "El pueblo estará ese día como en el teatro." (p. 24).

Los augurios también resultan determinantes para las creencias populares (p. 42), de forma que éstos se convierten en la certeza de que la venganza debe tener lugar, como algo natural, y necesario: "... que el muchacho no podría librarse de lo que estaba augurado." (p. 50). Y en ese convencimiento viven las gentes del lugar, como el barquero Filipo, que muere sin poder ejercer su papel en el asunto:

Mi abuelo gritó que no era posible, que no podía haber puente mientras no viniese un tal Orestes, que tenía él que pasarlo en la barca, y estaba en la ley que puente quita barca. (...) mientras no pasase a Orestes vespertino, sin apearse en la barca de su caballo ruano. (UHPO 163)

Orestes, aunque desconocido, goza del favor y el apoyo de sus conciudadanos. En algunos casos simplemente por tratarse de un personaje pintoresco al que se aguarda con cariño, como un emblema de la ciudad; en otros ejemplos porque Egisto no merece

la simpatía de sus subordinados. Es el caso de Dimas, el que fuera capitán de Caballería en tiempos de Agamenón, que desea la acción heroica del hijo (p. 25, p. 233). Las pupilas de la Malena también le ayudaría n, ya no por motivos políticos, sino por la atracción que supone para ellas la figura del vengador como héroe. En el caso del cerero Aquilino, son los intereses particulares los que motivan su simpatía hacia el aguardado (Egisto no paga las velas que encarga para alumbrar los pasillos y garantizar la tranquilidad de Clitemnestra, p. 225).

La mirada de palacio es completamente diferente. El asunto Orestes, aparte de turbar la paz de los reyes, siempre de intrigas, de maniobras políticas e investigaciones la vida del reino. La venganza se convierte en obsesión, y el hijo de Agamenón en un asesino que debe ser localizado y detenido. Sin embargo, la red de espionaje urdida y mantenida desde las mercedarias arcas de los monarcas, no obtiene sus frutos, y el asunto nunca llega a resolverse, revelándose así como una infinita espera. La impaciencia del monarca, el miedo y la desconfianza, tendrá como resultado la aparición de varios falsos vengadores (p. 23), que en algunos casos serán sacrificados; evidencia del carácter paranoico de la desconfianza del nuevo monarca (pp. 22-3). Por medio de la censura se intentarán escamotear tanto el asunto Orestes como la turbia forma de llegar al poder de Egisto. Así, en la obra de teatro encargada a Filón el Mozo, no debe ni mencionarse la existencia de Agamenón (p. 53). El motivo del secretismo oficial, que aparece en algún otro momento de la obra con refinada ironía ("... que no debí a saberse nunca que, esperándose de un año para otro la venida de Orestes, el rey Egisto salía de vacaciones pagadas.", p. 111), sirve al autor para reflejar la relación del individuo, del ciudadano de a pie, con el poder o con los que lo sustentan, y para criticar la indefensión de los primeros frente a los abusos y las arbitrariedades de los segundos. Es el caso del maestro Quirino:

Y en lo que se refiere al diestro Quirino, ese había tenido que marcharse de la calle, porque la viuda de un senador, que todavía estaba muy lozana y daba muchas recomendaciones para los burócratas, entre los que tenía pretendientes, se quejaba del ruido de las espadas de latón de la muestra. Y Quirino la muestra no la quería bajar. (UHPO 224)

No nos detendremos más en estas consideraciones, pero sí creemos oportuno señalar cuál es el marco ideológico o las "coordenadas ideológicas" en las que se asienta la obra, y de las que podrían nacer los valores atribuibles al hipotético héroe.

De Orestes se espera una venganza sin vacilaciones, pero apenas tenemos noticia de él, sino especulaciones sobre su paradero o sobre su forma de actuar en el día de la venganza. Tan sólo conocemos su origen, su misión y algunas vagas señas físicas para su identificación (p. 50). Incluso, para el retrato del personaje cuando niño, hay división de opinión entre las gentes. "Unos lo daban por juguetón alegre, por doncel franco y generoso, y otros lo ponían de hipócrita y avaro, amigo sólo de aduladores." (p. 69).

La figura del héroe, aunque desconocido en persona, es muy sugerente para las gentes de Micenas, y es precisamente su desconocimiento el que suscita la curiosidad ante el personaje. La versión femenina de esta curiosidad se traduce en el enamoramiento, que parece tocar a todas las clases sociales: a las pupilas del burdel (p. 50), a Doña Inés (p. 167), o a la mujer del fundidor de dientes que acoge a Electra y Orestes, del que se enamora cuando éste les abandona para cumplir la venganza (p. 218).

Aunque la censura le impide reflejar en sus obras todo aquello relacionado con el asunto Orestes, Filón el dramaturgo escribe en secreto la tragedia: "Escribía en secreto la tragedia sabida, y tenía suspendida la labor en la escena tercera del acto segundo, que era allí donde tenía pensado dar la llegada de Orestes." (p. 53). La interrupción de su trabajo no es una mera coincidencia, sino que se debe a que Filón necesita que los acontecimientos reflejados en sus obras (aunque tratados artísticamente) tengan lugar en la realidad. Filón no es un dramaturgo cualquiera, sino el "dramaturgo de la ciudad" (p. 236), con una vocación cercana a la del cronista, que pone en teatro los hechos famosos de su ciudad. Así, se combina en este personaje el deseo de creación artística y el de la fidelidad a la Historia de su ciudad y a sus personajes ilustres, como son Orestes o Doña Inés.

En su obra de teatro, nos acerca a un Egisto cansado de la burocracia, al que atosigan sus responsabilidades como monarca; a una Clitemnestra preocupada por su envejecimiento, y a una Ifigenia encargada de favorecer al hermano en el camino de la venganza. La llegada de éste último la imagina como una hora de terror y silencio en la ciudad (p. 55). Pero el detalle más importante de la versión de Filón es el de la anagnórisis Ifigenia-Orestes. Si en la *Orestíada* de Esquilo, este reconocimiento lo protagoniza Electra, por medio de un bucle que su hermano deposita en la tumba de su padre²⁶⁸ (2), en la obra de Filón es Ifigenia la que reconoce al vengador. Y no es invención del dramaturgo, ni un capricho suyo, sino un hecho reconocido y aceptado sobre el asunto Orestes, tal y como informan los augurios (p. 38). La particularidad de esta Ifigenia, es la de no poder envejecer hasta que se lleve a cabo la venganza, según la

opinión de Eusebio, el oficial de forasteros (p. 37). Por tanto, Ifigenia es una pieza clave en el asunto: "Pero no podrían devorarla mientras Orestes viviese, porque Ifigenia tenía que estar encendiendo las luces en la escena de la venganza." (p. 220). También en opinión de Eusebio, la infanta dispensa cariños diferentes a su madre y a Egisto: "-Ama a su madre. Eso sí, antes de sentarse a desayunar con ella, la reina Clitemnestra tiene que bañarse, que el aroma del sudor de Egisto que trae de la cama matrimonial corta la leche que bebe Ifigenia." (p. 38)

Sin embargo, el dramaturgo concibe a una Ifigenia un tanto diferente para su obra: no está segura de la llegada del hermano, se muestra temerosa por su cometido y preferiría no tener que asumir esa responsabilidad, evitando así que el derramamiento de sangre pesase sobre su conciencia.

El narrador nos describe cómo Filón imagina la escena del reconocimiento por parte de Ifigenia, de manera que asistimos a una identificación del autor y el personaje de Filón: Cunqueiro piensa por Filón la escena de la llegada de Orestes y el motivo de la anagnórisis, del que también teoriza ("Aristotélicamente hablando, el reconocimiento se hace desde dentro, y es una memoria que toma cuerpo esencial.", pp. 54-5)

El narrador se sirve de varios personajes (ya hemos analizado la versión de Filón), de varias perspectivas, para ofrecernos todo un abanico de posibilidades en torno al asunto Orestes. Es quizá la más bellamente manifestación en la obra cunqueiriana de lo que hemos denominado en otras ocasiones como "variaciones sobre un mismo tema". Su juego consiste en especular cómo podría ser la jornada regicida, y cómo el perfil del vengador. La versión de Eumón el Tracio revela en mayor medida la capacidad del autor para imaginar soluciones diferentes, teniendo como punto de partida un contenido común: el mito. Si por éste entendemos, en líneas generales, que Egisto mata a Agamón y Orestes debe matar a Egisto - apátemos a hora el concurso de Ifigenia, Electra y Clitemnestra-, la interpretación que Eumón confía a su colega Egisto, es sin duda la más original, pero no por ello arbitraria y sin sentido. Se sirve de ella el autor, además de ofrecernos tal alarde imaginativo, para acercarnos más a la psicología de Egisto, para enseñarnos el valor de la amistad y algunas consideraciones sobre la estrecha relación que une la literatura y la vida, que, aunque puestas en boca del tracio, sin duda pertenecen a la preocupación y el pensamiento del autor.

La versión de Eumón parte, igual que todas las otras, de aceptar que lo que está escrito se cumplirá (p. 98). Pero este monarca es todavía más radical en su interpretación, y considera que lo que está escrito y la vida real coinciden en el tiempo: "Todo lo que está

escrito en un libro, lo está al mismo tiempo, vive al mismo tiempo." (p. 98). Y en esa tiranía de la escritura, por la que los personajes tan sólo cumplen su función en el momento en que les corresponde y como les corresponde (en la página a la que pertenecen), el trágico imagina a Orestes como un héroe rebelde, desearoso de vivir otra vida distinta a la del vengador, un héroe que se revuelve contra el tiempo y sale en busca de su destino:

Pues bien, Orestes se sale de página. Orestes está impaciente. No quiere estar en la página ciento cincuenta esperando a que llegue la hora de la venganza. Se va a adelantar. No quiere perder sus años de mocedad en la espera de la hora propicia. Está cansado de escuchar a Electra. No quiere estar atado de por vida al vaticinio fatal. Quiere vivir la libertad de la tierra y de los mares, está enamorado de una princesa de una isla, tiene naves y caballos, recibe cartas de emperadores que quieren alquilarlo por general en jefe, le gusta escuchar música o jugar al polo, o a las cartas. Y decide ir a buscarte y darte muerte. (UHPO 98)

Esta pintura del héroe, aunque mera especulación de Eumón (que nos recuerda inevitablemente al estilo de las identidades inventadas por Ulises en L MU) es un claro anticipo de algunas preocupaciones que luego comprobaremos en el verdadero Orestes. Éste deseará liberarse de su condición de vengador, pero, a diferencia del personaje imaginado por Eumón, no hará nada por evitar el peso de esa condición. El héroe que pinta el trágico es más mecánico, y actúa impulsado por su calidad de personaje inscrito en un texto determinado: su voluntad no es la de evitar la venganza por motivaciones de conciencia, sino de cumplirla cuanto antes para poder dedicarse a otros menesteres; es decir, para poder disfrutar en libertad de todas aquellas otras páginas que estaban reservadas para la espera. Para ello, este héroe de letra impresa, se haría pasar por Agamenón e intentaría dar muerte a Egisto antes de que el caudillo volviese de Troya. (p. 99).

Para Egisto, la versión de Eumón guarda una asombrosa coherencia y disipa sus dudas, ya que nunca había visto a Agamenón antes de darle muerte, y el asesinado estaba afeitado, mientras Agamenón juraba que nunca se afeitaría la barba. También dudará el lector con esta versión temeraria, pues no conoce datos sobre el paradero del vengador ni la verdadera identidad del hombre asesinado por Egisto, que vuelve a sentir una nueva inquietud con esta visión de los hechos: "¿Habría estado todos aquellos años esperando a un Orestes que estaba muerto y enterrado?" (p.99).

Es precisamente la duda el efecto buscado por Eumón, que confiesa al día siguiente a su colega que su versión era tan sólo un argumento para hacerle más liviana la espera,

pues, por una peculiar filosofía sostenida por el tracio, el hecho de dudar acerca al hombre a la libertad. Y esa libertad no es otra que la de soñar, soñar con las certezas en vez de vivir angustiado por ellas, desearlas en vez de ser esclavo de su tiranía; de ahí que esta filosofía no sea otra que la del autor: "Un hombre que duda es un hombre libre, y el dudoso llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas, querido colega." (p. 101)

2. DON LEÓN: UN HOMBRE QUE SE PARECÍA AL HÉROE

Don León, el forastero, aunque no sea Orestes, sí es un personaje interesante para este estudio por una serie de razones:

- 1.- Es el héroe de la Primera Parte, tanto por su protagonismo (aunque se nos presenten otros personajes: Eusebio, Quirino, Egisto...) como porque en él se centran todas las expectativas de los lectores por un lado, y del resto de los personajes en la diégesis. Don León ocupa toda la atención en la Primera Parte.
- 2.- Es tomado por Orestes por algunos personajes, de forma que las reacciones de éstos serían semejantes a las que tendrían ante el verdadero vengador. Además, coincide con éste en algunos atributos que se le suponen.
- 3.- Guarda semejanzas con otros héroes de Cunqueiro: participa de la figura del héroe-narrador y recuerda en algunos aspectos a Ulises.

Don León es sin duda un aristócrata adinerado y bien vestido (p. 47) de aire pensativo y sosegado, observador del mundo (p. 12). Quizá sea Tadeo, el mendigo, quien mejor y más escuetamente defina a su amo: "... tan rico y tan lacónico" (p. 14). Se reitera en las descripciones de este personaje, tanto su vestimenta y ornamentos (3) como su posición económica, que sorprende en ocasiones al resto de personajes (por ejemplo la particularidad de ponerle una herradura de plata a su caballo, p. 64).

Su inicial parquedad de palabras, su condición de forastero y su aparente escaso deseo de relacionarse, pronto le confieren un halo de misterio, que también com partirá el lector, pues el narrador se limita a presentar al aristócrata como "el extranjero, o lo que fuese..." (p. 13). Desde su aparición en la ciudad se plantea la posibilidad de que don León fuese Orestes, alentada también por su curiosidad ante el asunto Orestes (pp. 42-3). La primera pregunta que formula don León al llegar a la ciudad levanta todas las sospechas: "¿Qué es de los reyes?" (p. 14).

El forastero encarna fácilmente la figura del vengador para algunos personajes. En la visita a casa del augur Celedonio, éste y el mendigo Tadeo, ante un gesto del forastero descubren su parecido con el del héroe esperado:

Envolvió la esclavina roja en el brazo izquierdo, y lentamente avanzó hacia la ventana. Levantó el bastón de caña con puño de plata como héroe que levanta una espada que quiere herir. Se detuvo, la cabeza erguida, mismamente donde el último rayo de sol de la tarde le besaba los pies. Y era verdaderamente, en la mirada asombrada de Tadeo y Celedonio, una larga espada la que sostenía su diestra. (UHPO 45)

Don León nos recuerda inevitablemente a Ulises como héroe-narrador, en el gesto de envolver la esclavina roja (Ulises también llevaba esclavina de forro rojo), y por la teatralidad de sus movimientos, como el de situarse al cobijo del rayo de sol para adquirir mayor presencia. Don Celedonio parece tomar al forastero por Orestes, hasta que el último rayo de sol desaparece y el aristócrata recobra su habitual presencia (p. 45).

También el señor Quirino albergará la misma posibilidad, cuando, tras haber decapitado a un estafermo con una espada que Tadeo no puede levantar siquiera, el diestro confía al mendigo la razón de su incapacidad: "Mientras el acero lo habite el pensamiento airado del que lo usó para la venganza, no habrá quien lo mueva, salvo el héroe." (p. 63).

Es precisamente la habilidad con la espada la principal característica por la que podría ser reconocido el vengador, del que tan sólo se conoce su acción contra Egisto, tan sólo su capacidad para asesinar con un golpe preciso; motivo por el que el mendigo desea comprobar cómo maneja la espada su amo, que es capaz de asestar ese golpe perfecto, por lo que Quirino recordará a Orestes (p. 62).

Don León, aunque modesto, es un buen espadachín, pero no es el hermano de Ifigenia, si bien su presencia desperta la curiosidad de las gentes; curiosidad que los más realistas reconocerán como improbabilidad, como Eusebio ("... una probabilidad entre un millón, de que fuese Orestes.", p. 70)

Por otro lado presenta las aptitudes y características de la figura del héroe-narrador que hemos señalado para los protagonistas de las obras del mindoniense:

1.- Sabe ante todo escuchar a los otros narradores y acompañar lo escuchado con su imaginación. Es el mendigo Tadeo, circunstancial narrador, quien alaba a este personaje como receptor (p. 39). Para González Millán, don León es el paradigma del perfecto

receptor²⁶⁹. Como recién llegado a una ciudad nueva, pretende escuchar historias (p. 41), interés que le emparenta de nuevo con Ulises.

2.- Otro rasgo del héroe-narrador es su carácter pensativo y su facilidad para la imaginación: "... era un caballero cortés y muy convidador, entendido en hípica y en piedras preciosas, y dado a grandes taciturnias mirando arder el fuego o correr el agua." (P. 39). La imagen del hombre ensimismado en la contemplación del fuego o del agua, la encontramos ya en SVSVI: "O correr dun fío de auga por un cristal da fiestra entretén a un home maxinativo unha longa hora." (SVS VI 101). Don León es por tanto uno de esos hombres "imaginativos", cualidad fundamental para poder ser un héroe cunqueiriano.

3.- El misterioso personaje hará gala de sus dotes como héroe-narrador, contando a Tadeo y al herrador la historia de su caballo y sus extrañas habilidades, entre las que destaca la de seguir a su amo a nado mientras éste va embarcado. Además tendrá que afrontar una pequeña prueba como héroe-narrador, demostrando al herrador incrédulo esta última facultad de su caballo:

Y don León, seguido del herrador y de Tadeo, se acercó al trasero del caballo, rebuscó en la larga cola, sacó unas algas y tres cangrejos que mostró a los dos atónitos en la palma de su mano. (UHPO 67)

La prueba utilizada para la demostración es un motivo reiterado por Cunqueiro. Es la misma prueba de San Gonzalo para cerciorarse (Gonzalo no tiene que demostrar nada a nadie) de haber caminado sobre las aguas junto a un ángel: "Gonzalo se miró. Conchas marinas, menudas caracolas, estrellas de mar se habían adherido a sus sandalias..." (SG 196); y es la misma prueba que utilizará Paulos en *El año del cometa*. También aparecerá como motivo en FLM.

Por último, la forma de hablar de este personaje es la que corresponde a su tranquilidad y saber estar, y a su caballerosidad: "Con aquel hablar sosegado que tenía..." (p. 41)

Pero, finalmente ¿quién es don León? Será él mismo quien se presentará, como es norma para todo forastero que visita la ciudad, ante el oficial de forasteros Eusebio (pp. 70-71). La señal más importante del forastero es la de "una mancha en forma de estrella en el ombligo", que es signo y augurio de una venganza. Pero una vez más el forastero despeja la confusión aclarando que él no es Orestes, poniendo en duda, con ironía, el valor de los augurios:

-Sí, adivinos griegos. Anuncia, según ellos, robusta ancianidad, abundantes hijos y felices venganzas. Veremos si la aciertan, porque todavía soy joven, aún no encontré esposa, y no me obliga venganza alguna. (UHPO 71)

Con esa misma ironía el narrador nos está advirtiéndole que, durante esta Primera Parte, que concluye precisamente con la presentación de don León ante Eusebio, toda la construcción del personaje del vengador gira en torno a especulaciones, a augurios e invenciones. Al aclararse la personalidad del forastero, todas estas especulaciones se agotan.

El autor juega con otro motivo que hace referencia al parecido entre el desconocido y Orestes: el nombre del primero, ya que la forma popular de referirse a la llegada del último (forma que se debe al disfraz de la realidad impuesto por la censura y el secretismo político) no es otra que "Que entra el león" (pp. 13-14). El nombre parece pertenecer en origen al héroe Agamenón, que gastaba la habilidad de rugir como un león como ritual de su regreso (p. 82), y cuyo emblema real parecía ser el del felino: "... una vela con un león azul". (p. 87).

La metáfora del león se encuentra en las tragedias que tienen al hijo vengador como protagonista. En la obra de Esquilo, Agamenón se representa con la figura del león, mientras Clitemnestra es la leona y Egisto el lobo: "La leona de dos patas, que comparte su lecho con el lobo, cuando el noble león ha abandonado su guarida..."²⁷⁰. Eurípides utiliza la metáfora de la leona (como Clitemnestra) en su tragedia *Electra*: "Como la leona silvestre que anda por campos y malezas, cometió su crimen."²⁷¹. En *Orestes*, del mismo autor, Menelao llama leones a Orestes y a Electra: "Aquí vengo enterado de los actos horribles / y violentos de estos dos leones, que no hombres."²⁷².

Por otro lado, otro juego de referencias utilizado por el autor lo constituye el hecho de retratar una particularidad de la vestimenta del forastero que le emparenta directamente con el vengador, o al menos con su causa. Nos referimos a la hebilla del cinturón, que representa a una serpiente enroscada en un ciervo: "... una serpiente anillada en un ciervo, emblema que había sido hacía años de los amigos de Orestes..." (pp. 71-72). Encontraremos también la relación entre estos dos animales en la obra de Esquilo, en la que Orestes interpreta un sueño de su madre en el que da a luz y amamanta a una serpiente: "Soy yo quien la asesina, convertido en serpiente, como lo indica este sueño."²⁷³ Más adelante será el espectro de Clitemnestra el que se refiera a su hijo como a un ciervo: "Y él, entre tanto, se ha escapado, ha emprendido la huida como un ciervo."²⁷⁴, y también como a una serpiente: "... la furia de esa sierpe monstruosa."²⁷⁵

Cunqueiro juega con todas estas referencias culturales, sin conferirles un sentido determinado, pues es precisamente la confusión del lector la que pretende en esta Primera Parte.

Como es habitual en la narrativa del mindoniense, a la figura del héroe le corresponde la del amigo del héroe. En el caso de don León, ese papel está reservado para Tadeo.

Aunque la presencia de este personaje en la obra es escasa (tan sólo en la Primera Parte) es interesante para nuestro estudio por varias razones: 1.- Su parecido con otros personajes que cumplen su misma función en otras obras de Cunqueiro: Felipe, Zenón, Sari. 2.- Tadeo, al acompañar al desconocido, cree que acompaña al verdadero Orestes, por lo que podemos considerarle una suerte de amigo del héroe vengador.

Tadeo es un personaje con una clara resonancia de la picaresca. Es, al igual que Zenón de LMU, el mendigo que se acerca al extranjero para enseñarle la ciudad y para servirle, aunque las motivaciones de ambos personajes sean bien diferentes. No podemos considerar a Tadeo un pícaro porque el interés que le acerca a su nuevo amo, no es el que presentaba Zenón -el de conseguir vino gratis y favores para sus amigos-, sino aquel más noble de escuchar las historias del foráneo y ofrecerle las propias, y aquel ánimo -más secreto- de estar prestando sus servicios al héroe local, al vengador. Además, la novedad del aristócrata y su aspecto y modos radicalmente opuestos a los suyos (por ejemplo en la forma de beber, pp. 14-5), atraen la curiosidad del mendigo, que contará a don León su historia y escuchará de éste la de su caballo, ante la que se quedará asombrado: "... cada vez más sorprendido de las novedades que aportaba su amo, y convencido de que estaba sirviendo a un propietario de grandes secretos." (p. 66). En esa curiosidad y esperanza, el personaje se distancia de Zenón para presentar en cambio una gran similitud con Sari o Felipe, asombrados ante las historias fantásticas y los secretos de sus amos, aunque en clave diferente: Sari desconfía a veces, y otras cree, en las historias de Sinbad; Felipe inventa a su amo Merlín, y Tadeo sospecha que su amo es un héroe.

La relación entre mendigo y forastero parece ser fructífera: Tadeo enseña a éste la ciudad y le presenta a sus habitantes más ilustres (al tiempo que nos la enseña a los lectores y nos introduce también a esos personajes, que nos aportarán diversos puntos de vista y noticias sobre el asunto), y el forastero, en contraprestación, vestirá con propiedad a su guía. Tadeo interpretará el carácter reservado y un tanto misterioso de su amo como un indicio de hallarse ante el mismísimo vengador (p. 243) creyendo quizá haber trocado su condición de mendigo por la de acompañante o mano derecha del héroe local.(4)

Por un momento, también don León será Orestes a ojos del dramaturgo, o al menos le utilizará de modelo, de inspiración, para imaginar y componer las escenas de su obra en

las que el héroe llega a la ciudad y es reconocido por Ifigenia. Filón no pide permiso al forastero para estudiarle, sino que lo observa por casualidad cuando, mirando por la ventana, imaginándose Ifigenia -para poder explicar en un futuro a la actriz que representase a la infanta cómo hacer su papel-, ve al forastero y se fija en la piedra preciosa de su anillo:

Y Filón, que tiene el sentido repentino de las casualidades que son necesarias para componer el argumento del drama, reclama, en su imaginación, aquella piedra para la corona real, para sustituir el perdido rubí tebano, y le da a Ifigenia el primer tema de la gran escena del reconocimiento: a la corona real de Egisto, que fue de Agamenón, le falta una piedra, que el hermano vengador, el príncipe que llega oculto y cubierto de polvo, sediento y dejando más allá de las colinas un juego de cegadores relámpagos, trae en una sortija. (UHPO 57)

En este comentario del narrador sobre la forma utilizada por Filón para componer sus obras -tomando aquellos elementos de la realidad que le parecen artísticos, adecuados o necesarios-, podemos reconocer una vez más un fragmento metanarrativo en el que el autor nos enseña su manera de relacionarse con la realidad -en la licencia de tomar prestados aquellos elementos que le interesan- cuando escribe. Analizaremos la relación entre el dramaturgo de la ciudad y el autor en el último apartado de nuestro estudio. Filón se sirve de don León para ensoñar al héroe, aunque acaso, como Tadeo, también viva la ilusión de encontrarse ante el verdadero hijo de Agamenón: "-Por mucho que tarde en escribir el segundo acto -se dice a sí mismo Filón-, no se me olvidará el grave andar de Orestes..." (p. 57)

3. EL ASUNTO ORESTES: UN PROBLEMA DE PERSPECTIVA

La escena que acabamos de comentar, en la que Filón descubre a don León, no es la única de la obra en la que un personaje divisa a otro desde una ventana sino que hallamos esa combinación de elementos, ese tipo de composición, en otras dos ocasiones. Son en total cuatro "cuadros" en los que se resume el asunto Orestes, y en los que el autor se apoya, utilizando una técnica propia de la representación pictórica, para dibujar sencillamente las relaciones humanas y los intereses que están en juego en el asunto. Veamos cada cuadro por separado.

1.- PRIMER CUADRO:

El primer cuadro es el que hemos señalado en el epígrafe anterior: Filón el Mozo ve desde su ventana a un hombre en la calle (que él desconoce, pero cuya identidad ha sido revelada previamente al lector: don León). El dramaturgo le toma por Orestes o simplemente le utiliza como tal para componer su obra de teatro. Su motivación es la de conocer cómo ocurriría la venganza, de forma que podemos considerar al dramaturgo como el representante de la curiosidad de la sociedad ante la llegada del héroe, que no es otra que la del lector (5). En cierta medida Filón es la única fuente de información que los habitantes de la ciudad, y los lectores, pueden tener sobre el asunto.

2.- SEGUNDO CUADRO:

Es una consecuencia lógica (imaginemos dos estampas superpuestas, o dos sonidos del mismo acorde) del primer cuadro: Filón, que está representando el papel de Ifigenia, ve por la ventana a Orestes. Es la escena de su reconocimiento previo a la venganza. La motivación de Ifigenia es la de ayudar al hermano, y quizá la de elevar la memoria del padre. Es una motivación teórica, aceptada como verdad escrita, como asunto de las tragedias o de la mitología (Nos referimos a las tragedias y a la mitología de los habitantes de la ciudad). Sin embargo, en su pequeño apunte sobre Ifigenia, el dramaturgo la retrata como dubitativa, vacilante ante el acto sangriento, y su motivación sería más bien impuesta que propia.

3.- TERCER CUADRO:

En este tercer cuadro es Egisto quien observa el paisaje desde una torre con un antejo. Igual que en el primer cuadro, la aparición del objeto en el que el observador detiene su mirada, ocurre fortuitamente. Es Clitemnestra, en esta ocasión, la que aparece en el campo de visión del regicida (p. 76). La motivación del observador no es voluntaria, sino también accidental, pues en esta analépsis, el narrador nos acerca al día en que el usurpador se enamora de la reina, de forma fortuita, sin haber sido convocado el Amor para la escena. Y del amor, que es obra de Fortuna, nace la semilla del asesinato de Agamenón.

4.- CUARTO CUADRO:

Una vez consumado el acto regicida, la motivación de Egisto y Clitemnestra en este cuarto cuadro, no es la de Ifigenia, ni la del pueblo, sino una motivación compartida por los dos asesinos: el miedo. Los dos conspiradores miran por la ventana, esperando y

temiendo ver algún día a Orestes que regresa: "El gesto más habitual de la pareja era el de asomarse a la ventana y mirar hacia el camino." (p. 85). El miedo y la resignación, pues el hecho de la venganza está asumido por los reyes, explican la naturaleza de esa mirada, aunque el objeto nunca llegue a aparecer en el campo de visión.

Un quinto cuadro, si lo hubiere, representaría quizá una escena imposible: Orestes mirando por la ventana a su objeto del deseo, su libertad.

4. EGISTO. EL "ANTIHEROE"

El retrato de Egisto, como ya adelantábamos, es más preciso y detallado que el de Orestes. Aunque en el mito y las tragedias, su papel es el del antagonista (como usurpador del trono y asesino de Agamenón), Cunqueiro destila esos rasgos de prepotencia y ambición, de maldad y astucia, para presentarnos a una especie de héroe existencialista, o de antihéroe; no en el sentido de representar los valores contrarios al del supuesto héroe Orestes -que representaría por tanto los valores propuestos en la novela-, sino como hombre moderno, incapaz de vencer la situación que le esclaviza sin remedio, aunque también es ridiculizado en algunos aspectos. Para retratar esa condición del personaje, el autor enfatiza tanto su psicología como la incidencia del paso del tiempo en su forma de ver el mundo, y descubre cómo éste se lleva consigo una serie de anhelos juveniles y la esperanza de una vida digna y sosegada.

En el personaje de Egisto hay un antes y un después, marcados por el conocimiento de Clitemnestra. El "flechazo" surge de forma fortuita en ese cuadro que analizábamos más arriba, y es una muestra del carácter fogoso, impetuoso y carnal de este "anti-héroe" (p. 76-7). La conquista no será sin embargo fácil tarea para él, que, impaciente, se convertirá en la figura del romántico desesperado por no ser correspondido: "...sollozaba, se impacientaba, hablaba de darse muerte..." (p. 81). En *Seis retratos*, se acentuará el contraste entre el regicida y el monarca asesinado. El primero, lejos de ser un conquistador, consigue a Clitemnestra por su aspecto gracioso y ridículo (p. 214). El autor le ridiculiza con un apunte cómico: Egisto se hace pasar por Agamenón para mantener contentos a sus caballos y perros, y se ayuda para ello del enano Solotetes escondido en su casco, imitando la voz del asesinado, de forma que así podría conseguir su envergadura y presencia. (p. 214).

Un segundo momento en su vida es el del asesinato, que será obra suya y no de la reina, como ocurre en la tragedia de Esquilo, en la que la esposa confiesa su autoría: "Aquí me yergo, do descargué el golpe ante mi víctima; y obré de tal manera, no os lo voy a negar, que no ha podido ni huir ni defenderse." 276. Clitemnestra presenta en la obra de Cunqueiro un carácter si cabe más pusilánime que el de Egisto, resultándonos incapaz de un acto semejante. El narrador nos ofrece tres versiones sobre el acontecimiento: la propia, la de un narrador omnisciente, y la que el regicida cuenta al rey Eumón. Es Egisto quien convence a su amante de la necesidad de deshacerse de Agamenón: "Cuando apareció el rey guerrero, a Egisto le fue muy fácil convencer a la reina de que aquel hombre, siempre armado y grosero, debía perecer." (p. 81). Debemos tener en cuenta también que la Clitemnestra convencida dista mucho de aquella pérfida y enérgica retratada por Esquilo. De cualquier forma, el acto regicida no es una muestra de valor y sangre fría por parte del asesino, sino tan sólo una empresa llevada a cabo con acierto, pero de forma temerosa: "El miedo le había obligado a matar así, súbitamente, por la espalda." (p. 82).

Y son estos dos ingredientes -el amor hacia la reina y el miedo- los que le convertirán en un hombre atormentado y paranoico, en un títere con un peso demasiado grande para su escasa fortaleza (física y mental), atrapado en su única obsesión: la hora de la venganza.

La obsesión de Egisto, al que la responsabilidad del monarca le queda grande ("... se acostaba atravesado, vestido, con la corona sujeta a la cabeza con un cordón...", p. 215), será la causa de la pérdida de su reino. Hablamos por un lado del reino arrebatado a Agamenón, del que el usurpador va perdiendo las riendas a medida que envejece y que vacía sus arcas para poder mantener la red de espías que investiga el paradero de Orestes (p. 75), y porque la interminable espera le impide hacerse cargo de los asuntos importantes del reino. Por otro lado nos referimos a otro reino, a una pérdida más grave: su libertad, su independencia y el derecho a poseer su propia vida, que se le escurre entre los dedos mientras aguarda la venganza ("Pero el nombre terrible, y la expectación de su llegada ensombrecían los días de Egisto y Clitemnestra.", p. 85); aunque en tierras vecinas precede a la pareja la fama de una vida sencilla y tranquila, sin sobresaltos debidos a la angustia ante el fatal desenlace: "Y se corrió por los países vecinos la fama del sereno sosiego de Egisto, quien conociendo su destino, hacía la vida cotidiana, paseaba con su amante por jardines y galerías, educaba halcones y los miércoles recibía lección de geometría." (p. 85).

Quizá este retrato de la vida feliz de la pareja sea una versión paródica de la que Cunqueiro leyó en la obra *Nueva Mitología Griega y Romana* de P. Comelin, probablemente la primera lectura del joven Cunqueiro de la mitología que tanto le fascinaba. El propietario del volumen que Cunqueiro manejó en aquellos años de la adolescencia en Mondoñedo, don José Trapero Pardo, me aseguró que el libro entusiasmaba al minidoniense. En él puede leerse, en el apartado dedicado a Clitemnestra "Tras algunos años de tranquilidad fueron muertos por Orestes, hijo de ella y Agamenón." Volviendo a UHPO, recordemos que el propio Egisto, al contar a Eumón la jornada regicida, define el suyo como un pacífico matrimonio, turbado en aquel entonces con la llegada del esposo: "Pregunté quién era aquel tal que, armado y nocturno, turbaba la paz de un pacífico matrimonio, el cual, acabada una modesta cena de caldo de pichón, se encontraba en la cama esperando la visita del sueño..." (p. 87). Y algo de verdad hay en las palabras del asesino si interpretamos estas otras del narrador como un síntoma de una feliz unión, al menos querida y deseada por el mutuo amor: "...nunca se habían separado desde el día de los amores." (p. 113).

Sin embargo, aunque el amor mutuo establezca y garantice la supervivencia del matrimonio, la realidad de la pareja es bien distinta a la que quiere pintar Egisto. Todos sus subordinados conocen el miedo y la angustia que padecen los reyes. La inquietud de sus ojos, acostumbrados a escrutar cualquier signo que revele la presencia de Orestes (p. 21) es un claro ejemplo de ese padecimiento.

El asunto Orestes representa una lucha interna que el monarca es incapaz de superar. Es una lucha contra el miedo y un intento de aparentar que esa lucha es inexistente (p. 21). De esta forma se convierte en un asunto político, porque el nuevo monarca pretende que se olvide, silenciándolo ante la población y evitando su difusión por medio de la censura. Pero en la soledad conyugal, en las noches de palacio, el miedo es el amor y señor. El esfuerzo de Egisto por ocultar su "encierro" en palacio es vano, pues el temor de la pareja real es conocido tanto por los que tienen conocimiento de los asuntos de Estado -es el caso de Eusebio, p. 24-, como por ser vox populi a raíz de los comentarios de los senadores, como asegura Tadeo (p. 14). El augur Celedonio explica a don León, nos explica a los lectores, cómo el miedo se convierte en obsesión: "...envió agentes a averiguar qué era de Orestes por esos mundos (...) nos tuvo a los augures todo un año trabajando en averiguar cómo vendría el vengador secreto, por cuál puerta, cuyo el largo de sus pasos, cuyo el golpe de su espada..." (p. 42). Esta precaución del regicida la encontramos en la *Odisea*, aunque hace referencia a la espera de Agamenón para darle

muerte y no a la de Orestes para evitar la venganza. Proteo cuenta a Menelao la suerte de su hermano: "Pero viole desde una eminencia un atalaya, puesto por el doloso Egisto, que le prometió como gratificación dos talentos de oro, el cual hacía un año que vigilaba -no fuera que Agamenón viniese sin ser advertido y mostrase su impetuoso valor-, y en seguida se fue al palacio a dar la nueva al pastor de hombres." ²⁷⁷ Debemos aclarar también que en la obra de Homero el retrato de Egisto es el de un pérfido urdidor de celadas, que maquina de la forma más vil el asesinato; muy alejado por tanto del que nos ofrece Cunqueiro. El "anti-héroe" cunqueiriano ataca por la espalda, por miedo, pero sin urdir una emboscada como la que se cuenta en la *Odisea*, en la que el asesino incluso invita a Agamenón a comer a su regreso para darle muerte en la mesa. Sin embargo sí debemos señalar, como punto de concordancia entre las dos obras, el contraste entre el valor y el poder físico de Agamenón, frente a la impotencia de Egisto, que tiene que valerse de tretas (en el caso de Homero), o que actúa de forma algo espontánea, guiado por el miedo (en nuestra obra).

Al miedo que comparten -y que les une- el asesino y la reina, debemos añadirle otro factor adverso para la pareja: el paso del tiempo. Aunque conozcamos las circunstancias del enamoramiento y del asesinato gracias a algunas analépsis o a puntos de vista de otros personajes (incluso en boca del propio Egisto cuando narra a Eumón lo sucedido, aunque esta versión no es fidedigna); esa visión romántica y de juventud nada tiene que ver con la realidad de los monarcas, en la que la vejez triunfa sobre el esplendor del pasado. La decrepitud de la pareja es evidente, igual que el depauperado estado de las finanzas ("... pobre, la corona impecada, perdido el poder militar y olvidado en la sombra polvorienta de su palacio...", p. 95). La pobreza del reino se debe a los gastos de la guerra de Troya (p. 76) -el plano mítico está siempre presente como telón de fondo- y del asunto Orestes.

Egisto se convierte en un anciano durante la espera, y su fogosidad juvenil en el amor también ha desaparecido con los años, dando paso a la nostalgia de aquellos momentos de deseo por los que cambió radicalmente el signo de su vida (p. 77).

Y sin embargo, el autor confiere a su personaje, a su "triste, cansado y hambriento" (p. 77) regicida, la ironía suficiente para poder sobrellevar la eterna preocupación de la venganza, que concibe como un asunto teatral: se preocupa porque la jornada de la venganza transcurra sin fisuras y con todo su sentido estético. Primero recuerda que el vengador no le conoce, por lo que prepara su identificación para el momento de su llegada (p. 78). El monarca asume su papel en la escena de la venganza y busca aquellas

circunstancias que sean más propicias al decorum del personaje y a la exaltación de su figura:

... le daban una sensación de compañía y tranquilidad que no era lo propio de su trágica expectación, y por eso pasó a preferir la espera en las noches lluviosas de comienzos de otoño. (...) Egisto, verdaderamente, lo pensaba todo como si la escena final se desarrollase en el teatro, ante cientos o miles de espectadores. (UHPO 79)

En este punto, la imaginación del monarca y la reconstrucción de la trama por parte del narrador se funden, cuando éste último imagina la escena -como si fuese el propio Filón el Mozo- de la venganza para Egisto: "Podría Egisto, en la pared del fondo, en el dormitorio, mandar abrir un ventanal..." (p. 79)

Las preocupaciones del monarca sobre su papel en la "representación", alcanzan, en su vertiente más irónica, el punto de concebir un pacto con Orestes para que todo se ajustase a los cánones más ortodoxos de las tragedias, y en el que además pudiese resultar un digno asesinato:

A Egisto le gustaría caer de otra manera. Como herido por el rayo. ¡Si pudiese mandarle recado a Orestes para que trajese una larga espada, de hoja sinuosa! (...) Por otra parte, lo mejor sería que uno de sus agentes secretos, en un puerto lejano, hubiese encontrado a Orestes y tratado con él el diálogo de la hora de la venganza. (UHPO 80)

De nuevo acompaña el narrador con su imaginación a la del monarca, en un fragmento que quizá pudiese parecer el punto más alto de la visión irónica -y diríamos también cómica o lúdica- del autor; pero quizá sea más irónico todavía que el monarca reserve las mismas consideraciones para Clitemnestra, que debería salir "airosa" en la escena de la venganza, en su papel de madre y amante:

Con Orestes, él se batiría en silencio, pero ante la madre y el hijo era obligado que hubiese un diálogo. Habría que sugerirle a Clitemnestra unas frases, unos gestos (...) alguna pregunta a Orestes, en la que se revelase su corazón, a la vez de madre y de amante apasionada. (UHPO 80)

Debemos sin embargo analizar estos fragmentos también al margen de su carácter lúdico, al margen de ser considerados como muestras evidentes de la ironía y la capacidad imaginativa del autor; para dibujar la figura del antihéroe de la que venimos hablando. Reiteramos que no nos referimos al antihéroe como antagonista del héroe -protagonista- de la novela, sino simplemente por oposición con el concepto clásico del

héroe (persona superior a sus semejantes cuyas habilidades le permiten finalizar sus empresas con éxito). En este sentido:

1.- Egisto es incapaz de llevar una vida normal por culpa del miedo, que tampoco puede vencer. 2.- Le preocupa su reputación y sueña con ser un héroe, o al menos con representar dignamente, y como le corresponde, su papel en la tragedia de la venganza. Es también un antihéroe por no conseguir hacer realidad esos sueños. 3.- No es el clásico antagonista, y los valores que representa no son aquellos malignos, sino que es esclavo de un único acto cometido por haberse enamorado o quizá por el mero hecho de llamarse Egisto y pertenecer a un esquema mítico. Sea cual fuere el origen del acto terrible, este personaje pertenece a su destino, no tiene libertad y su proyecto vital resulta un fracaso.

Aunque no sea un héroe, y nunca se haya comportado como tal, no por ello renuncia a soñar con serlo, a aparentarlo ante sus súbditos o amigos, ni a preocuparse de mantener una imagen, una reputación como hombre noble y respetable. Su condición de monarca es la que le permite fingir ante el pueblo las cualidades que no posee. Su primera, y necesaria, gran mentira es la de justificar el acto regicida desde un punto de vista tan tóxico como heroico: el monarca quiere autoconvencerse, mientras imagina, de que Agamenón regresaba para quemar la ciudad, y que él, en aras del bien común -y actuando como un héroe liberador de la sociedad a la que representa- intentó disuadirle para impedir tal atrocidad (p. 84), siendo el propio Agamenón el que se clavó la espada fortuitamente. Cunqueiro critica con ironía la habilidad de los políticos para engañar al pueblo e incluso para sacar provecho de actos miserables, tergiversando la realidad: "Se formó un partido, llamado "Los Defensores", que apoyó a Egisto por su gesto, impidiendo la quemadura de la ciudad, y el nuevo rey dio dinero para una bomba contra incendios, con lo cual sacó a los defensores de la política para bomberos voluntarios." (p. 84).

Ante su colega Eumón, compondrá una figura aun más heroica, en la que el asesinato fuese una hazaña afrontada con valentía y decisión:

La larga espada se mecía en mi mano derecha, y desde el balaustre del rellano, para darle más lucimiento a mi figura, iluminada perfectamente por cuatro faroles de cristales de diferente color, con un fuelle de mano un criado de confianza hacía menear, como si soplasen viento del oeste, las largas y enhiestas plumas de mi casco. (UHPO 87)

Un dato a tener en cuenta sobre esta narración, es que Clitemnestra está presente cuando tiene lugar ("...y Egisto le contó -y la reina, que estaba presente, se ruborizó...", p. 86), por lo que cabe plantearse algunas consideraciones: 1.- Que Clitemnestra es cómplice de las mentiras de Egisto, como una licencia permitida por amor al marido, mentiroso y hombre frustrado ante su esposa. 2.- Que desconociendo Clitemnestra los detalles del asesinato por no hallarse presente en aquel momento, su amado la engaña también a ella y finge la figura del héroe ante su esposa, quizá para no desmerecer por comparación con Agamenón, héroe y valiente.

En un último momento de la narración Egisto altera la composición de la figura heroica para mostrar al traidor a un tipo de héroe diferente, caracterizado por la astucia: si en un primer momento se pinta como el audaz "asesino" que encara a su adversario de frente, espada en mano; en esta segunda estancia aparece en escena como el hombre astuto que, conociendo la existencia de un escalón falso, deja que Agamenón se acerque a él para esperar su caída y entonces asestarle el golpe. El monarca reclama su heroicidad: "¿Deja de ser un héroe un hombre astuto? (...) / -Ulises no hubiese tenido nada que reprochar a tu astucia -dijo Eumón, que conocía los clásicos." (p. 88)

Pero es para sí mismo -por el puro placer de imaginar- para quien reserva el monarca las composiciones más hermosas, como aquella en la que se siente héroe del mar, perfecto navegante aclamado por las gentes ("... y saludó con el calcetín de lana a las gentes que en tierra firme debían de estar contemplando cómo el gran príncipe en su perfecta nave viajaba seguro en la noche...", p. 121); o la figura del caballero andante, para la que, aprovechando su soledad, se ornamenta con una lanza improvisada, como haría cualquier niño cuando juega a ser héroe:

Y ya dueño de lanza con bandolera, trató por aquellos claros, poniendo la mano izquierda de visera por ver si aparecía a lo lejos la figura de una aventura, y deteniéndose pensativo en las encrucijadas, como los héroes que pintan los libros de caballerías (...) Egisto inclinaba de vez en cuando la cabeza, fingiendo saludar a pasajeros que no había... (UHPO 127)

En ambas citas se repite el motivo de la admiración popular reclamada por el aspirante a héroe. Es el mismo motivo que encontrábamos en el personaje de Sinbad a su llegada a Basora, cuando saluda a las gentes que supone le admiran como famoso piloto (SVSVI p. 131).

A Egisto le preocupa su reputación, la opinión pública, y que no se descubran sus engaños ni sus fantasías heroicas. Paseando con Eumón dur ante el viaje que ambos comparten, se alegra al descubrir que el campo en el que pensaba "salirle al encuentro" a Agamenón montando a su caballo Solferino, estaba labrado, por lo que la posible demostración de sus habilidades hípias a petición de su colega el tracio, no podría ya tener lugar (p. 95), resultando un alivio ante una posibilidad de quedar en evidencia ante su amigo.

Otro ejemplo lo encontramos en la p. 102, cuando confía al tracio su entristecimiento al ver que, si el asesinado fuese Orestes en vez de su padre -como sostenía en un principio su compañero de viaje-, su hazaña se vería disminuida: "-Es que si no fuese Agamenón el muerto, quedo disminuido en la tragedia!- casi sollozó Egisto."

Esta inseguridad y falta de confianza en uno mismo, en el valor de los propios méritos o en la altura de las empresas conquistadas, aparece también en el amor, en el que al menos a priori podría suponersele al monarca eficacia y resolución: "Egisto se decía que así como la reina cayó en sus brazos por el susto del pisotón del galgo, pudo haber caído en brazos de otro por el pisotón de un foxterrier, lo cual quitaba todo el mérito a su conquista de la reina moza..." (p. 115)

Este es en definitiva el retrato de Egisto y sus rasgos principales: inseguridad, celos y un bajísimo concepto de sí mismo y de sus hechos.

El viaje que realiza con Eumón, por sugerencia de éste, supone para el monarca un relevante episodio de su vida, porque encontrará valores a los que había renunciado (la paz, el sosiego, la libertad y la amistad)(6) y que tan sólo podrá saborear durante ese pequeño intermedio de su existencia (7). El contraste entre las sencillas, pero intensas y gratificantes, experiencias vividas durante el viaje, con su vida cotidiana de palacio, revelan una vez más al lector la figura del antihéroe: el monarca ha perdido de forma irremediable la esperanza juvenil, el ansia por vivir y ser dueño de uno mismo en libertad.

El final del capítulo V de la Segunda Parte, es quizá un paradigma de cómo entiende el autor la felicidad, la vida deseada en la que imperan los valores arriba mencionados:

Pasaron el día los reyes paseando por el puerto, dando una vuelta en lancha, recogiendo caracolas, acompañados del mozo del laúd, quien les dio un concierto, y nunca Egisto había logrado, desde los años de la adolescencia, horas más felices. Cuando regresaron a la taberna, ya tenía el siríaco preparada la cena, y levantada una tienda de lona y pieles para que durmiesen dentro de ella, en cojines de pluma, aquí ellos forasteros. El orgánico adobo del cordero perfumaba el atardecer. (UHPO 106)

Las cosas sencillas compartidas con un verdadero amigo ("... y pocas de las cosas de las que habían visto en su vida les gustaron tanto a los reyes como el alumbrar del faro...", p. 121), y el contacto con la naturaleza, permiten a Egisto recobrar momentáneamente la alegría y la ilusión, hasta el punto de divertirse planeando un encuentro amoroso de Eumón con Ermínia (la mujer que les llevó a la comedia desde la aldea vecina), facilitándole la discreción y la "disculpa" ante los otros acompañantes, en un gesto que quizá divierta al monarca por tratarse de una aventura amorosa que le hubiese gustado para sí mismo. La ausencia de Clitemnestra favorece esa liviana moral del monarca, que, al recobrar en el viaje parte de su espíritu adolescente, quizá recobra también la curiosidad por la conquista amorosa, o simplemente el convencimiento, la ilusión, de encontrarse preparado y capaz para ello. De todas formas, esta es una de las muchas posibilidades que le ofrece la adolescencia "recuperada", y no la tomará, sino que se ejercitará en otras ensoñaciones, como la de la soledad del caballero andante: "Desde los años de mocedad, nunca Egisto se había visto solo en el campo, saludado por el sol, libre cabalgador." (p. 127). La posibilidad de una aventura amorosa no aparece, quizá por la brevedad del viaje, quizá porque las prioridades del monarca en esa libertad recobrada eran otras, tras tantos años de encierro en palacio. El recuerdo de la reina es además cariñoso: "... las caracolas y conchas que llevaba de regalo a Clitemnestra." (124).

El asunto Orestes aparece en las cavilaciones del monarca como un mero ejercicio de la imaginación, aunque, ingenuo y atemorizado como de costumbre, puedan ensombrecer su felicidad: "Se distraía Egisto inventando coincidencias, y al final siempre se asustaba, temiendo que la realidad se diese a imitar sus imaginaciones." (p. 124)

Pero las horas de felicidad, de libertad y soledad se agotan, y Egisto, que jugaba como un niño a ser caballero andante (8), se descubre a sí mismo ante la amargura de haber perdido para siempre la oportunidad de ser feliz, de recuperar su mocedad, y la angustiosa realidad de tener que regresar al lugar al que pertenece:

Y con el bosque se terminaba aquella hora de libertad y de fortuna. Egisto temió ser visto desde los molinos con aquella lanza que parecía de niño pobre que saliese a jugar a cañas, y deshaciendo el ingenio, guardando puñal y pañuelo, tiró la rama de fresno a la cuneta, y al rey le pareció que con ella, que allí quedaba en el polvo, había tirado al suelo el último día feliz de su vida. Por el rostro de Egisto se deslizaron dos gruesas lágrimas. (UHPO 128)

Y ese lugar no es otro que su cárcel: "-¡Es el hogar!- dijo el tracio respetuoso, quitándose la birreta./ -¡Es la prisión!- dijo Egisto inclinando la cabeza." (p. 131)

Al llegar a palacio parece querer comenzar una nueva vida, olvidando las precauciones y los desvelos que el asunto Orestes le producían: "Por primera vez desde sus bodas, no dejó de mano una de las antiguas y largas espadas, de sonoro nombre." (p. 132) (9) Pero, paradójicamente, el sueño le devuelve a la realidad, pues el viejo monarca sueña con el vengador. Cada vez más obsesionado, recorre los pasillos, ordena a los criados que no existen y envejece irremediablemente. Durante sus últimos días el monarca, nostálgico de la infancia, de su auténtico paraíso perdido, saborea los recuerdos infantiles, el refugio de la protección maternal:

Con frecuencia, quedándose adormilado en un rincón de la cocina, veía, como de bulto, sus días infantiles (...) su padre saliendo a cazar (...) la madre bordándole jubones en la solana... (...) Se detenía en un recuerdo, y no sabía salir de él, husmeándolo, reconociendo su veracidad (...) Flotaba el pañuelo sobre él como una nubecilla blanquecina, y el rey se sentía ahora seguro, acunado en los brazos maternales, y se dejaba ir descuidado, río del sueño abajo. (UHPO 134)

El referente de la solana, asociado además con el recuerdo de la madre, nos lleva de nuevo a Galicia, donde es un elemento característico de la arquitectura popular. Sin embargo, esa protección maternal la tendrá que buscar Egisto en Clitemnestra, a la que acude, como un niño indefenso, cuando se despierta de una pesadilla en la que Orestes era protagonista: "Y se arrodillaba junto a las rodillas de Clitemnestra, y se abrazaba a ellas..." (p. 137).

La aventura de nuestro "anti-héroe" no es otra que la de conquistar a Clitemnestra, matar a su marido Agamenón y convertirse en rey. Aunque consiga alcanzar todas estas difíciles empresas, las consecuencias que se derivan de ellas no le permiten disfrutar de sus triunfos, pues sólo le acarrearán preocupaciones y temores. Durante su viaje con Eumón, delante de sus ojos, en el medio del camino de su vida, se cruza esa otra aventura que hubiese querido y deseado: la de llevar una vida normal en libertad. La imposibilidad de afrontar esa última aventura es quizá el mejor paradigma del antihéroe, del hombre que se ha equivocado de tarea, pues no tenía la talla suficiente para afrontarla con dignidad y seguridad, y tampoco puede emprender esta segunda, porque el regicidio y su peso se lo impiden. En otro sentido el monarca arrastra además la determinación de pertenecer a un esquema trágico y mítico prefijado, del que no puede

escapar; incluso, para algunas voces, ni con la muerte podrá eludir el regreso de Orestes: "Y ellos, los reyes, no podrán morir si no viene Orestes." (p. 24).

Eumón es una suerte de amigo del héroe, o también del personaje iniciador, aunque la aventura de la vida sosegada no sea más que una pequeña recuperación de la infancia perdida, un encuentro del monarca consigo mismo, con una ilusión perdida.

5.- EL HÉROE ORESTES Y SU AVENTURA

Como Egisto, Orestes debe su aventura y su circunstancia al asunto Orestes, que condiciona su vida y determina su sino. Pero ese asunto no es sino una pequeña madeja de relaciones "familiares" de las que no puede alejarse. Por un lado el mito nos informa de sus deberes como hijo varón, una vez asesinado su padre; pero para poder analizar con cierta profundidad la figura del héroe, y particularmente, cuál es su ánimo con respecto a su aventura "mítica" (la de la venganza), deberíamos conocer primero cuál es esa familia, y atender a toda aquella noticia referida a sus lazos de unión.

El héroe al que nos acerca Cunqueiro no es el mismo que reflejan Esquilo o Eurípides en sus tragedias, y tampoco hay muchas analogías entre las relaciones familiares de nuestra obra y las que estos dos autores nos ofrecen. Ni los personajes son los mismos, ni la visión del regicidio, la conspiración y la venganza son iguales. En líneas generales los personajes de Cunqueiro, a pesar del peso que les otorgan sus nombres míticos, nos resultan más humanos, más cercanos a nosotros y un tanto alejados del código maniqueo que encontramos en las tragedias mencionadas. Veamos pues cuál es esta nueva pintura familiar del héroe.

Apenas tenemos noticia de la infancia de Orestes, de su relación con sus progenitores, e incluso éstos nos resultarán un tanto desconocidos, sobretudo Agamenón.

El verdadero retrato del viejo monarca lo encontramos en *Seis retratos*, pues en el resto de la obra apenas aparece la figura del rey, sino de forma muy fragmentada, como un recuerdo de algún personaje, como una figura heroica imaginada por otros, etc. De cualquier forma, al autor no parece interesarle la figura del padre y su relación con el hijo, sino más bien la jornada del regreso (en la que se centra el contenido del retrato arriba mencionado, y también esos pequeños fragmentos en los que es mencionado, recordado o imaginado por diferentes voces), el episodio del día en que pierde la vida a

manos de Egisto. Su muerte sirve al autor para retratarle, y para trazar el asunto Orestes como espina dorsal del relato.

En el capítulo II de la Segunda Parte, en una pequeña analépsis se narra la llegada del monarca a la ciudad y su asesinato:

... que aquel hombre, siempre armado y grosero (...) entraba Agamenón en la ciudad, cantando, golpeando con el puño de bronce en el escudo de madera y piel, pidiendo vino, probando su honda en los faroles, llamando a gritos a su mujer.

-¡Vengo perfumado, palomita! (UHPO 81)

Este Agamenón rudo y "grosero", apenas se parece al de *Seis retratos*. El narrador parece juzgar al personaje desde ángulos diferentes. En la p. 81, quizá en su intento por acercarnos a la figura de Egisto (recordemos que es el protagonista de la Segunda Parte) y de, si no de justificar -como sí intenta hacer el propio Egisto ante Eumón-, sí de humanizar o de comprender desde un punto de vista más o menos racional el acto regicida; el narrador recuerda la llegada del héroe de Troya como la de un perturbador de la paz, no sólo por sus formas -su autoridad y el alboroto- sino también por su costumbre de rugir como un león, como a aquel que vuelve a ocupar el sitio que le pertenece, sin comprobar primero cómo podría haber cambiado todo en su ausencia y cuál era la situación que iba a encontrarse.

En *Seis Retratos* conoceremos a otro Agamenón, un Agamenón humanizado y muy parecido al resto de los héroes de Cunqueiro. El héroe que regresa de Troya ya no es el león que ruge, sino un hombre normal que añora reunirse con los suyos, que recuerda su tierra y a su familia, como conocíamos en San Gonzalo o en Ulises:

... que añoraba su ciudad y las soleadas murallas, y que los más de los días que le quedaban de vida los gastaría en pasear por el campo, en compañía de su amada Clitemnestra (...) Los martes (...) los dedicaría a enseñarle a su hijo Orestes arte política. (...) cuando soñaba con los veranos de su país natal (...) (UHPO 209) Era tan grande la emoción que sentía al recobrar la tierra natal (...) que agolpándosele en la memoria los sucesos de la infancia y de la mocedad, los mezclaba todos... (UHPO 211).

El monarca legítimo es un hombre nostálgico y hogareño, que no regresa dando voces ni reclamando sus derechos, sino lentamente, y sin ser reconocido por sus súbditos:

En aquel último viaje, a Agamenón le gustó no ser reconocido en las posadas, y se hacía pasar por un noble señor bizantino, que viajaba por encontrar faisanes machos con los que mejorar sus bosques de Oriente. (UHPO 211)

Como San Gonzalo -el héroe que regresa victorioso- prefiere el anonimato, prefiere fundirse con sus gentes sin ser aclamado. Por otro lado, la figura del forastero que viaja por encontrar objetos preciados ya nos resulta familiar en la narrativa cunqueiriana. Le servía a Ulises de disfraz para presentarse ante Penélope en LMU. Cunqueiro construye la figura del forastero que busca objetos a partir de la tradición literaria o el esquema narrativo de la "queste", común en las novelas de caballería:

El caballero sale en busca de un objeto perdido o de una persona raptada hacia un más allá misterioso (...) El caballero de la búsqueda va de incógnito; tan presuroso que no puede detenerse más de una noche antes de dar fin a su empresa²⁷⁸

También se vale el autor, en su retrato de Agamenón, de la figura del héroe Ulises, que regresa pero no desea ser reconocido y se disfraza de mendigo en *La Odisea*, y en este orden, vuelve a repetirse el motivo del regreso que analizamos en San Gonzalo y veremos en el propio Orestes: el monarca llegará nocturno a la ciudad ("anocheciendo y bajo una tibia llovizna", p. 211) , sin requerir un recibimiento especial e imaginando la escena de su recibimiento como una estampa hogareña y familiar:

... entrar silenciosamente en el salón donde las infantas bordaban clavellinas en el blanco lino, Clitemnestra dormitaba acariciando el gato y escuchando una música lejana, y Orestes estudiaba en el mapa un viaje por mar, hacia poniente. (UHPO 211)

Agamenón presenta el aspecto de un héroe guerrero ("... sentado en el envés de su escudo de cuero, el casco sobre las rodillas, la blanca y larga cabellera al viento..." p. 210), pero también del padre de familia tierno y hogareño. Sin embargo, diferentes voces recuerdan o imaginan al héroe de Troya desde diferentes registros. Por ejemplo, la nodriza de Clitemnestra le considera un bárbaro machista (p. 222), y su caballo Eolo asegura que era confiado ("... nunca tuvo la menor duda acerca de la fidelidad de Clitemnestra..." p. 210).

Por otro lado, nuestro Agamenón poco tiene que ver con aquel retratado por Eurípides en *Ifigenia en Aulide*, sobre todo en un detalle muy importante: Cunqueiro no le responsabiliza del sacrificio de su hija Ifigenia (p. 213). Este "detalle" es sin embargo muy importante para comprender las relaciones que se establecen en el "asunto Orestes", pues mientras en la tragedia de Eurípides, Clitemnestra, una buena madre, tiene motivos sobrados para guardarle rencor a su marido, encararse a él y concebir el adulterio ("¡Hija, tu muerte me hará desdichada!/ ¡Al Hades tu padre te entrega y se escapa!²⁷⁹); nuestro héroe de Troya vuelve en cambio al hogar sin sospechar motivo alguno de ira o conspiración contra él.

En el retrato de la reina, cuya descripción física más detallada la encontramos en la p. 114, se recogen los tres papeles que se le suponen como mujer, y como personaje femenino perteneciente a un célebre episodio mítico: el de esposa, el de amante y el de madre. Es Egisto el que concibe la figura de su amada como la unión entre la madre y la amante: "... en la que se revelase su corazón, a la vez de madre y de amante apasionada." (p. 80). Sin embargo, ésta es más bien la visión del regicida obsesionado con el momento de la venganza y sus valores artísticos para una representación teatral. No podemos retratar a Clitemnestra con esos rasgos.

De su papel como madre encontramos dos pequeños apuntes. En el primero, la reina se acuerda del hijo desterrado, quizá como buena madre -si interpretamos el adjetivo "soñadora" como positivo, teniendo en cuenta su significado en toda la poética cunquairiana-: "A Clitemnestra le gustó mucho ver la pierna de Eumón (...) y la acarició soñadora, porque le recordaba la de su primogénito cuando éste salió del regazo para los primeros pasos..." (pp. 85-6).

En el otro apunte, sin embargo, el recuerdo de Orestes es el de un niño travieso y desobediente. Su madre, algo ingenua o corta de luces, no comprende la misión de su hijo: "Clitemnestra, bobalicona y sensible, no comprendía (...), y por qué su hijo Orestes iba a aparecer una noche de truenos a dar muerte a su Egisto..." (p. 214). Los adjetivos aquí empleados (bobalicona y sensible), concuerdan con los utilizados en otros fragmentos de la obra en los que la reina se nos muestra como una persona inmadura y muy voluble, confusa y despistada (pp. 114- 5), soñadora y coqueta (p. 117) y un algo solitaria y asustadiza ("... tuvo un escalofrío melancólico", p. 117). El autor resume quizá toda esta amalgama de rasgos en una imagen - al final del capítulo VII de la 2ª Parte- por la que se compara a la reina con un niño que se queda dormido después de mamar.

Clitemnestra, un tanto infantil e inestable, e indefensa sin el apoyo de Egisto, es la perfecta antítesis de la firmeza de doña Ginebra en MEF, o de la dulzura maternal de Euriclea en LMU.

La relación de la reina con su primer esposo también se narra de forma un tanto sucinta y fragmentaria. Sabemos que fue casada de niña (p. 213), por designio de sus padres, y que como tal debe recibir a Agamenón por primera vez en la cama. A pesar de ser un matrimonio que presenta todos los ingredientes del amor cortés -es decir, la obligatoriedad que podría justificar el adulterio- y de la diferencia de edad; éste parece cubrir una etapa feliz en la vida de la reina:

Vivió al lado de Agamenón, su marido, años dichosos, comiendo bizcocho con miel y bebiendo sangría, con la única molestia de que el rey era muy viril e incontenente, y la despertaba por las noches dándole fuertes palmadas en las nalgas. (UHPO 213)

Sobre la virilidad del monarca y el detalle de su barba rubia ("Mi nodriza me dijo que Agamenón entraría desnudo en mi cámara, y que yo, para no asustarme, que no me fijase en otro detalle que en su barba rubia.", p. 92) se expone a Eumón analizando esos datos a partir de la interpretación de los sueños, concluyendo que quizá hubiese gustado a Clitemnestra aquel primer encuentro sexual, y recordando gratamente la barba de su marido. Para Ana María Spitzm esser "No es difícil asociar la barba del rey, símbolo de virilidad y potencia, con el pene paterno."²⁸⁰

La reina, cariñosa y considerada con Egisto, recordará que el héroe que regresó de Troya "no era nada retozante" (p. 93), para tranquilizarle y evitar las comparaciones. El primer matrimonio parece haber resultado satisfactorio, por lo que no sería un motivo de adulterio, pero éste debe tener alguna justificación. La reina argumenta que podría deberse a que "se consideraba viuda, muerto Agamenón en lejanas colinas fatales..." (p. 214). La condición de viuda parece convenirla regicida, que hace lo posible por convencer a su amada de esa circunstancia, y para lavar así sus amores adúlteros:

Todas mis palabras la habían llevado al convencimiento de que eso era, una lozana viuda moza, una bella mujer que se estaba desperdiciando, esperando a quién no regresaría jamás. Y por creerse viuda se me entregó, con lo cual, en puridad, nadie puede decir que hubo adulterio. (UHPO 86-7)

Egisto parece entonces el máximo artífice del adulterio y del posterior regicidio, pero también la reina tiene su parte de culpa. Con una refinada y elegante ironía, el narrador recuerda cómo Clitemnestra quiso hacer las paces con su conciencia por haberse entregado a otro hombre, sin intentar enmendar -y he ahí el punto irónico- la atrocidad cometida en el asesinato: "Después del regreso y muerte de Agamenón, y ya viuda legalizada, se celebró en palacio una boda privada para tranquilizar la conciencia de la reina." (p. 214)

Una vez analizado el entorno familiar del héroe, veamos pues cuál es su perfil.

Orestes de niño es recordado por Ifigenia como un hermano tímido y callado (p. 69), mientras para su madre era un niño tímido y travieso, desobediente y soñador (p. 69). En *Seis retratos* se narra el destierro del pequeño y su hermana Electra, destierro no obligado sino debido a la propia voluntad, como rechazo al adúltero de su madre. El vengador deja claro ese rechazo con un gesto de agresividad que no le es propio, fruto

quizá de la ira de un primer momento, de la ira juvenil, pero impensable en el hombre maduro que conoceremos posteriormente:

El joven Orestes, antes de montar a caballo, escupió contra la puerta del palacio y degolló el lebril preferido del amante, anunciando así su oposición al concubinato. (UHPO 213)

Otra pequeña referencia a la infancia del héroe la tenemos cuando éste recuerda una visita al augur Celedonio para preguntarle, de parte de su padre, si podría comenzar los estudios de cetrería. El narrador continúa la analépsis recordándonos que "Toda aquella noche había soñado con azores, que lo rodeaban obligándole a ponerse una caperuza de cuero." (p. 224). Este sueño podría interpretarse como una premonición de su peripecia: son los otros los que le obligan a asumir el papel de vengador (a ponerse la caperuza), mientras su verdadera vocación no es otra que la de ser un hombre libre.

En UHPO el desterrado, hijo de reyes, no pierde su aspecto distinguido a pesar de estar lejos de su reino, como sería normal desde un punto de vista trágico. Recordemos a Electra en la obra homónima de Eurípides: "Mira/ si esta sucia cabellera/ o estos andrajos que llevo/ cuadran a una real princesa..."²⁸¹ Desde esa perspectiva, la mudanza, tanto del aspecto como de la condición del héroe, una vez desterrado o despojado de un status inicial que intentará recuperar, sería un motivo clásico. Pero nuestro Orestes es otro tipo de héroe, y será reconocido por las gentes por su aspecto y educación: "No era de la aristocracia como tú..." (p. 150), le dirá un pastor que desconoce su identidad.

"Los aldeanos ricos, viéndolo tan cortés, lo convidaban a cenar en sus casas, y el posadero le llenaba la bota para el camión." (p. 159). Ya anciano conservará su educación ("Orestes se había quitado la boina, saludando..." , p. 224), y, aunque sus ropas estén pasadas de moda (p. 224), seguirá siendo reconocido como aristócrata: "Por tus maneras me pareces de la aristocracia" (225), le confiará el cerero Aquilino.

También sus gestos concuerdan con su aspecto distinguido. Él no es el vengador que inútilmente aguarda sus paisanos, no es el héroe de la acción, pero sí conserva las formas y maneras del príncipe:

Orestes, sentado en un pozo sobre el que había doblado su capa (...) cómo el príncipe se desabrochaba el cuello del jubón, se acercaba a la fuente, bebía en el chorro y se alisaba el pelo con las manos mojadas. (UHPO 152)

Cunqueiro conjuga una vez más al hombre normal, configurando a su "protagonista" (sí lo es de la Tercera Parte) con preocupaciones con las que fácilmente puede identificarse el lector, con el personaje mítico. El héroe es como todos nosotros pero conserva, y por ello es reconocido -es decir, que es diferente-, maneras de aristócrata, maneras de príncipe.

A esas maneras aristocráticas deberían corresponderle fáciles conquistas amorosas o súbitos enamoramientos por parte de las damas. Lo cierto es que pocos son los datos que tenemos sobre la suerte del héroe en el amor, pero, aunque es casos, nos acercan a una actitud similar a la que presentan los otros protagonistas de las novelas del mindoniense. Es una actitud en la que dos factores toman partido: la imaginación-sensibilidad, y el recuerdo. Orestes recolecta los pequeños encuentros, esas escenas en las que surge la atracción, para formar luego la materia de los recuerdos, y con éstos las ensoñaciones e idealizaciones del amor:

Alguna de las mujeres de sus sueños estaría presente. Una sola. La niña de la pámela que había visto en la plaza de Mantinea, y a la que había ayudado a recoger del suelo las manzanas que le habían caído. O una mujer madura, aquella casada que se acercó furtivamente y le besó la mano. (UHPO 143)

El héroe se enamora de los detalles, de visiones concretas en momentos concretos:

La hija mediana del piloto pasó con dos cántaros, que se balanceaban en una pértiga, hacia la fuente y dio las buenas tardes con una voz tan dulce, que a Orestes, sorprendido por aquel canto, se le cayó el vaso de la mano, derramando el vino (UHPO 145)

... y se enamora de los gestos que protagonizan algunas mujeres, de forma que queda prendado de escenas que congela en su memoria, o que convierte en estampas, en bellas estampas en las que la mujer aparece en el momento preciso, y en el marco preciso. Esas estampas, o visiones fugaces, nos recuerdan a las relaciones: "Eran seis, pero Orestes no olvidaba a una menuda y rubia que mismo debajo de una antorcha se recogió el pelo, atándolo con una cinta que sujetó con los dientes." (p. 158).

Por otro lado, igual que le ocurría al mismo Ulises, es apreciado fácilmente por las mujeres: "Siempre había una muchacha para decirle adiós." (p. 159). Pero la calidad del héroe en el amor la conocemos no tanto por sus hechos, sino por la idealización de sus andanzas, en la que la mujer siempre está presente:

"Nunca podía imaginar Orestes un paso suyo, un viaje, una navegación, una noche en una posada, la entrada en una ciudad, un almuerzo en un mesón, que al fin al no diese en una historia de amor, y reflexionando en ello lo atribuía a su soledad vagabunda más que al deseo sexual." (UHPO 142)

La imaginación suple con creces el sabor de las conquistas reales ya que Orestes es un héroe sin tiempo, sin tiempo para el amor, y por tanto un héroe de la imaginación y el

deseo, que le llevan a imaginar guardián de un río, galante como un héroe de caballerías y cautivador de miradas:

Porque ya fuese la recepción en la isla o en la colina, él estaría de pie, ofrecida al viento la amplia capa, con la larga espada colgando de su cintura. Una hermana del niño, con una blusa blanca muy ceñida, se acercaba para retirarlo, no molestase, y Orestes la miraba como él solía a las mujeres, dándole la vida en la mirada, mirándose en sus grandes ojos negros, asombrándose de tanta hermosura, y ella se ruborizaba. (UHPO 142)

En toda semblanza del héroe debemos plantearnos cuál es su aventura y cómo la afronta. En el caso de Orestes debemos fijarnos además en estudiar las similitudes y diferencias entre el personaje real, y aquel que el pueblo espera ver, y que venimos denominando "Orestes vengador".

La aventura que el destino o el azar plantea al héroe (la de la venganza) tiene su origen en un adulterio y en una espada, la paterna, con la que tendría que dar muerte a los conspiradores (10). Siendo niño presencia el adulterio, y desde entonces lleva consigo la espada paterna, que cuida siguiendo los rituales (p. 154). Sin embargo no revela, cuando es preguntado (p. 154), si usará la espada o si ésta tan sólo le hará compañía, como una sombra, o como símbolo de la desventura de la que no puede escapar.

Siempre preocupado por su futuro, y por cómo actuar, imaginará una y otra vez la escena de la venganza, entendida también como una obra de teatro. No obstante, no es el acto sangriento el que imagina, sino su concurso en la escena:

Orestes se descolgaba por una cuerda, y caía ante Egisto y su madre. No sabía desde cuándo había comenzado a imaginar que el acto de la venganza comenzaba porque él se descolgaba desde muy alto, ayudándose de una cuerda. (UHPO 142) (...) Antes de verle a él, los reyes mirarían hacia arriba, deslumbrados por el brillo de la espada, envainada en la luz del sol. (UHPO 143)

La verdadera preocupación, el tormento del héroe, no es la teatralidad de la escena por él imaginada, sino la responsabilidad de tener que dar muerte a dos personas y sus consecuencias, tanto si lleva a cabo su tarea como si continúa demorándola. Orestes arrastra desde hace tiempo este tipo de desventura, propiciado por la demora del acto regicida: la soledad y la vida errante. En las páginas 143-4 el narrador se plantea el problema que podría tener el héroe para tener amigos en caso de cumplirse la venganza. El supuesto del narrador es quizá la reflexión que haría el propio personaje:

¿Amigos? Orestes no tenía amigos. Le gustaría mucho tener amigos. Supongamos que no tiene que vengarse, y que está en su ciudad natal (...) Tiene amigos a los que coger del brazo y hacerles confidencias. (...) (UHPO 143)

Pero nada de esto será posible si él se venga, si cumple la venganza. (UHPO 144)

Es la misma reflexión que se hace el protagonista, una vez consumada la venganza, en *Electra* de Eurípides: "¿Qué huesped piadoso/querrá mirar cara a cara/ al matador de su propia madre?"²⁸²

Ana María Spitzmüller nos recuerda que "Orestes envejece sabiendo que con su renuncia ha traicionado también las esperanzas del pueblo que confiaba en él..."²⁸³, pero la preocupación de éste no es en realidad la de esa traición, sino la de convertirse en un indeseable, en una persona "non grata" entre los suyos tras haber asesinado a su madre. El solitario y errante personaje también imaginará, como sugerencia de un piloto que le hospeda, a Egisto y Clitemnestra realizando las mismas actividades que él (p. 145), por lo que podemos entender que comprende, con el paso del tiempo, que los adúlteros son al fin y al cabo personas como él, y que su ciudad natal, a la que nunca volverá a pertenecer, no debería teñirse con la sangre de su espada.

El héroe, sólo ante la venganza (aunque después analizaremos la figura de Electra), pues, aunque pudiese recibir ayuda, el acto del asesinato le llevaría a ese momento crítico en el que actuaría sólo él, en el que se sentiría el hombre más solitario; pide consejo al piloto que le hospeda. Su pregunta es clara y concisa ("¿Tú qué harías en mi lugar?", p. 144), y la respuesta del anfitrión resume sin duda la opinión del autor sobre la inutilidad de la venganza:

-¡Vaya, yo en el momento haría cualquier cosa, cortarle los testículos al querido de mi madre! Pero, pasados esos años que dices, y vistas las cosas con la frialdad que regala la distancia, y viendo que esa obsesión me estropea la puta vida, lo dejaría. ¡Claro que lo dejaría! Me haría otra vida por ahí, una vida de verdad, con oficio, con obligaciones, bien casado, la ropa siempre planchada, casa propia, hijos... (UHPO 144) ¿Y quién es uno para matar a su madre? (UHPO 145)

Cunqueiro nos presenta así al hombre ante un hecho que le desborda (el asesinato de su padre): en un primer momento, y llevado por la ira -máxime si el sujeto presencia in situ el motivo del agravio-, la venganza sería posible como un acto pasional y en cierto modo justificable. Sin embargo, con el paso del tiempo y la reflexión, la venganza resulta inútil y dolorosa. Y, lo que es más importante, puede destruir la vida del que

está obsesionado con ella. Podemos hablar por tanto de dos momentos claros en la venganza: el inicial - en el que la pasión o la ira mueven al agraviado- y un segundo, ya pasado cierto tiempo, en el que la reflexión posibilita la idea del abandono de la venganza. Por otro lado, el propio Cunqueiro creía que el paso del tiempo cambiaba enormemente a los protagonistas del suceso: " ... si la venganza tarda mucho en cumplirse, el (vengador) muchas veces mata a un inocente, a alguien que ya nada tiene que ver con el que cometió el crimen."²⁸⁴

Evidentemente nuestro protagonista tiene a su favor el paso del tiempo, que ha enfriado la obsesión primera. Sin embargo, a diferencia del hombre que describe el piloto en su consejo, Orestes no abandona la idea de la venganza para buscar una nueva vida, sino que se dedicará a ver pasar el tiempo y que la venganza resulte imposible por la muerte natural de aquellos a quienes estaba destinada. Aunque se le plantea la posibilidad de rehacer su vida, una serie de factores le impiden liberarse de su otro ego, de Orestes vengador. Cuando su amigo el tirano le invita a quedarse con él y casarse con alguna de sus hijas, en la mente del héroe (al que no desagrada la proposición de su amigo) - aunque sea el narrador el que formula estas consideraciones- afloran varios impedimentos: 1.- No desatender los deseos de su hermana Electra, y no faltar a su palabra de vengar la muerte de su padre, pues con esa idea partió un día a recorrer los caminos. 2.- Saber que aquellos que oyeron de su boca el propósito de la venganza, estarían pendientes de él, por lo que podría no murmurar. Al héroe parece preocuparle su fama. 3.- Si se casase, su mujer tendría miedo de que un buen día saliese a cumplir su juramento. 4.- Si se vengase, ¿podría tener la conciencia tranquila? ("¿Y osaría acariciar a éste -su hijo- con las manos manchadas de sangre? " (p. 158. La cursiva es nuestra). A diferencia de Ulises, Orestes no puede ni concebir una plan familiar para el futuro. La descendencia, un pilar fundamental en la concepción de la vida del héroe nostálgico (tipo Ulises), no es posible para Orestes, que debe renunciar a la idea de tener una familia.

Es sin embargo Electra quien se empeña en que la venganza sea cumplida, y la que ejercita a su hermano pequeño para que lleve a cabo su misión. La confusión y el desaliento de éste contrastan con la enérgica y decidida postura de la hermana (p. 154), que le convence de la venganza y le ofrece su protección (p. 142), incluso ejerciendo el papel de madre:

Cuando Orestes estaba en cama y ya se le acercaba el sueño, Electra venía silenciosa y solícita, lo arropaba, le tocaba los pies por si los tenía fríos, le frotaba la frente con las yemas de sus dedos mojados en aceite perfumado para que tuviese sueños felices, y se marchaba de puntillas, presurosa. (UHPO 147)

En *Seis retratos* se plantea la posibilidad de los amores entre los hermanos. Por un lado, el narrador recoge la versión popular, que defendería esos amores para que una hipotética descendencia asegurase así un vengador de repuesto si el hermano fallase en la tarea. Una segunda versión será vertida por Filón el Mozo en una escena escrita en la que los amores serían una astucia de Electra para poder responsabilizar del pecado a Egisto y alentar así, todavía más, el deseo de venganza en su hermano (p. 218).

Electra repudia el adulterio ("Huyó con el infante por el asco de ver a Egisto en la cama de su madre", p. 216). Pero el narrador, que intenta reflejar todas las posibilidades -en este sentido UHPO es una de las obras más lúdicas de Cunqueiro-, presenta otras motivaciones para la venganza, apoyándose en otras fuentes ("otros autores"): que Electra estuviese enamorada de Egisto o que tuviese envidia del tratamiento recibido por Ifigenia (p. 216)

Cunqueiro parte de la figura de Electra trazada por las tragedias, en las que, convencida de que la venganza es "justa y necesaria", se muestra decidida y participativa. En *Electra* de Eurípides, la ira de la hermana se centra más bien en su madre: "ORESTES: ¿Osarías matar a tu madre con él? / ELECTRA: Sí, con el hacha misma que a mi padre perdió." ²⁸⁵ "ELECTRA: La muerte de mi madre la prepararé yo." ²⁸⁶

En la *Orestíada* de Esquilo, reclama la venganza como una simple cuestión de justicia ("... que aparezca un día /quien te vengue, y que en justicia mueran/ tus asesinos.") ²⁸⁷ y, todavía viviendo en palacio (a diferencia de la obra de Eurípides, en la que Clitemnestra expulsa a su hija de palacio), recuerda su condición y la del hermano: "Yo misma soy tratada como esclava./ Orestes vive desterrado, lejos de su heredad..." ²⁸⁸ Orestes es la única esperanza de ver cumplida la venganza: "¡Oh mi llorada esperanza!/ ¡semilla salvadora! En tu valor confía y recupera de tu padre el palacio." ²⁸⁹

En nuestra novela (en la que Electra no se separa de Orestes, sino que le mantiene lejos de palacio, desterrados ambos, hasta que finalmente el vengador sale a cumplir su misión), las consignas de Electra, sus instrucciones para su joven hermano son claras: declararse vengador y cuidar su imagen -de nuevo como si fuese a representar su papel en el teatro- (pp. 146-7). También tramará la astucia de confundir a Egisto con la

maniobra de hacer aparecer al hermano en varios sitios cercanos a palacio a la vez, para que el adúltero tuviese noticia de varios Orestes.

La llamada a la aventura para nuestro héroe es doble: por un lado el deseo (más o menos intenso y fundado) de vengar a su padre, y por otro la inamovible decisión de su hermana, que, en cierto modo, cumple la función de ese heraldo misterioso y desconocido que incita al héroe a emprender su tarea: "El herald o o mensajero de la aventura, por lo tanto, es a menudo oscuro, odioso, o terrorífico, lo que el mundo juzga como el mal (...) o también una misteriosa figura velada, lo desconocido." ²⁹⁰ Electra puede teñirse de la oscuridad y el carácter odioso del que nos habla Campbell, si la juzgamos desde el punto de vista del héroe, pues su obsesión y empeño son la antítesis de su motivación. Electra representa esa carga oscura, esa obligación no deseada pero inevitablemente contraída que le impide la felicidad del héroe, representa la llamada a la aventura; y sin embargo, la aventura del héroe no es la venganza, si no la vida. En este sentido, podríamos afirmar que la suerte de Orestes y la de Egisto son en cierto modo paralelas, o que ambos parecen mirarse a los dos lados de un espejo: el uno encuentra la imagen del otro, pues ambos tienen que asumir aventuras que no son las que desean, y ambos ven frustradas sus vidas por tales tareas. Sus vidas se cruzan en un punto (el asesinato y el adulterio) que les convertirá en eternos objetos, uno del otro: tanto Egisto huye de la imagen de Orestes, como éste evita encontrarse con la del adúltero. Siguiendo los patrones de Campbell, deberíamos referirnos a una "negativa a la llamada" por parte del héroe: "La llamada no atendida convierte la aventura en una negativa." ²⁹¹ Sus motivaciones para no atender esa llamada son diferentes a las de los héroes que describe Campbell: Orestes se niega (no expresamente, sino que la rehuye) a cumplir la venganza porque, a pesar de los deseos de su hermana, esa aventura no le llama. Realizando esa tarea se convertiría en otra persona, en un esclavo de un acto sangriento querido por otros, pero no sentido, impropio de su personalidad, y que, por tanto, no le haría sentirse realizado como hombre. Y precisamente, el héroe es un hombre frustrado por no declarar esa negativa, por no enfrentarse a los ruegos de su hermana y emprender una nueva vida. Si el héroe se niega a la aventura de la sangre, también es una negativa su renuncia a la vida, al derecho a ser una persona normal, circunstancia que le convierte en un eterno forastero, en un hombre sin patria y sin amigos, y, en última instancia, sin aventura (pues no supone aventura alguna huir de uno mismo).

Su actitud podría resultar paradójica. Por una parte no desea ser reconocido y decide tomar caminos alejados en los que poder fingir diferentes personalidades. No busca su fama sino el anonimato, y al igual que su padre al regresar de la guerra, adopta la actitud del forastero que viaja llevado por búsquedas de diferentes objetos:

En cualquiera de los dos casos pensaba tomar el camino muy lejoso, en el lugar más distante y adonde no hubiese llegado la noticia de la tragedia. Podría así inventarse más fácilmente nombres y patrias, motivos del viaje, que podrían ser búsquedas de cosas extraordinarias, y corriéndose la noticia de que viajaba con tal fin un joven caballero, nadie sospecharía que fuese Orestes. Y en la etapa siguiente, ya era otro joven caballero, de otra patria, con otro motivo. (UHPO 146)

Sin embargo, en sus primeros encuentros no contraría a su hermana y se presenta como el héroe que nunca llegó a ser, como el vengador. En la p. 148 encontramos otra vez el motivo de la utilización de los nombres de los héroes para favorecerse de su fama o sacar provecho de alguna forma. Es el caso de aquellos que se hacen pasar por combatientes de Troya para beber gratis en las posadas, en las que Orestes representa el papel del vengador que hubiese gustado a su hermana ("... pero si alguien tiene derecho a hospedarse gratis en esta casa, soy yo. ¡Un padre muerto y una madre adúltera!", p. 149) También se presentará como vengador ante su amigo el tirano (p. 153).

A pesar de seguir los mandatos de Electra en estos casos, también jugará a reservarse cierta información ante la audiencia, para hacer así más interesante su historia. El siguiente ejemplo es una pequeña pincelada que nos muestra fugazmente la figura del héroe-narrador, no tan desarrollada como en otras obras del mindoniense:

-¿A quién matarás? (...)

-En primer lugar -respondió Orestes-, al asesino de mi padre. Con espada, y cortando en el cuello.

-¿Y en segundo lugar? -preguntó Celión-. ¿Te atreverás a matar a tu madre?

-Ése es mi secreto -respondió en voz baja, pero que todos oyeron, el príncipe Orestes. (UHPO 149)

También para los lectores será un secreto la intención de Orestes respecto a su madre en caso de albergar la venganza. Si en las tragedias la venganza de Agamemón debe ejecutarse doblemente -matar a Egisto y a Clitemnestra-, este segundo asesinato ya no es tan claro para la conciencia del héroe, que presenta la duda respecto a su madre. En la *Orestíada* de Esquilo, aunque el vengador vuelve al palacio convencido del doble asesinato ("Envía desde abajo un tardío/ castigo contra la mano osada y asesina./

¡Incluso en una madre ha de cumplirse!"²⁹²), en el momento decisivo, y ante la petición de piedad de Clitemnestra, pedirá consejo a su primo: "Oh Pílates, ¿qué hacer? ¡Ella es mi madre! ¿No me atreveré a matarla?"²⁹³. En *Electra* de Eurípides, Orestes pide consejo a su hermana: "¿Qué haré, pues, con mi madre? ¿Me atreveré a matarla? (...) ¿Cómo la mataré, si me crió y me dio vida?"²⁹⁴. Y en su momento, se dispone amargamente para llevar a cabo la acción, sabiendo que los dioses se lo exigen: "Entro: horrible tarea me aguarda y es horrible lo que haré; pero, si ello les agrada a los dioses, realícese esta acción dulce y amarga a un tiempo."²⁹⁵

Las falsas identidades, las identidades inventadas para no ser reconocido, nos recuerdan al protagonista de LMU. Las motivaciones son diferentes en ambos héroes, pero los recursos son idénticos. Orestes se hace pasar por un tal Egisto, no por su enemigo, sino por un héroe que lleva su nombre y cuyo nacimiento, en condiciones extraordinarias y misteriosas, es propio de novela de caballerías, como lo era el de aquel Bastardo de Albania por el que se hacía pasar Ulises en LMU.

- Me llamo Egisto -dijo Orestes. (...)

- El mismo, pero yo no soy ese rey, aunque sea más noble que ese rey.

- ¿Cuál es el nombre de tus padres?

- No se sabe, que me hallaron en el campo amamantado por una corza, con doce libras de oro a mi lado, en doce bolsas. Y una serpiente sujetaba con su boca mi cordón umbilical, no me desangrase. (UHPO 159)

Sin embargo, en este pequeño pasaje la suerte se vuelve contra nuestro héroe, pues, aunque pretenda pasar desapercibido (si bien reclamarse más noble que el rey Egisto debería suscitar el interés o la atención de las gentes), es tenido por un santo: "Tuvo que marcharse a escondidas de aquella aldea, porque la gente veía de más de doce leguas a verlo, y las mujeres tocaban a sus hijos en sus riñones." (p. 160). Por otro lado, el detalle de la corza y la serpiente es una referencia, un recordatorio de la hebilla del cinturón de don León, en la que una serpiente se anillaba en un ciervo.

LOS OTROS ORESTES. LAS HISTORIAS

Orestes, el héroe desorientado y confuso, capaz de imaginar su tarea, dándose a representar el papel para el que ha sido llamado, pero que no sabe si acudirá a la representación, si podrá en realidad matar al asesino de su padre y reservar quizá también la espada para su madre; tendrá la mejor escuela, el mejor consejo, en las

historias que escucha en su viaje. Son historias de otros hombres, de otros héroes que tuvieron que afrontar situaciones parecidas a la suya. Son historias que para el lector resultan de nuevo como una variación sobre el mismo tema, historias en las que el autor, utilizando unos elementos que conforman un sustrato común (el adulterio, el asesinato y la venganza) juega a enseñarnos desde diferentes ángulos las motivaciones de una venganza y las soluciones posibles.

1.- La primera historia es aquella que le cuenta un pastor, en la que "... uno que estaba en un caso semejante al tuyo. Tenía que matar al asesino de su padre, que se acostaba con su madre." (pp. 149-0). Las motivaciones en este caso son casi idénticas a las de nuestro héroe, pero la solución, un "happy end", en nada tiene que ver con el "asunto Orestes": el vengador se equivoca y mata a otra persona, y finalmente se hace amigo del asesino de su padre, cayendo en la cuenta de que la culpa del asunto radicaba en lo viciosa que era su madre: "... y queriendo meditar más profundamente en la condición de la madre, terminó por conversar en lugar neutral con el asesino de su padre, y lo encontró risueño y gran narrador, y se hicieron amigos..." (p. 151). El hecho de ser buen narrador es sin duda una gran virtud en el mundo cunquairiano, una cualidad importante en el ser humano.

Orestes reflexiona sobre la historia contada por el pastor, y llega a soñar que se hace amigo de Egisto, hasta que Electra estropea el dulce sueño con su presencia:

... y ya se veía en conversación con Egisto en una solana, el cual le ofrecía su amistad y dinero, un viaje por las antípodas y un a joven esposa, que entrando Orestes rodando en el sueño, cada vez se parecía más a su madre Clitemnestra. Pero despertó sobresaltado, porque por una de las puertas del sueño había entrado sigilosamente Electra y lo contemplaba iracunda. (UHPO 151)

Se repite la figura del ideal femenino representado en la madre (igual que Penélope era el espejo de Euriclea en LMU) y el espacio de la solana como referente de la arquitectura popular gallega, y por tanto del mundo maternal.

2.- La historia que cuenta el piloto que hospeda a Orestes incide en aspectos diferentes a los arriba señalados. Ahora los aspectos subrayados son la pérdida del reino y la repudia de la conducta sexual de la madre: "Yo conocía uno que quería matar a su padrastro (...) Y empeñado en que su padrastro le estaba comiendo una viña y una pareja de bueyes, amén de acostarse con su madre, y esto a nadie le gusta que lo haga un forastero." (p. 144). El padrastro muere accidentalmente y la madre de esta historia encuentra

rápida mente sustituto, por lo que la m atanza del padrastro hubiese resultado inútil. A nuestro protagonista, en cam bio, no parece preocuparle la pérdid a del reino, sino m ás bien su soledad y la imposibilidad de volver a convivir entre sus paisanos.

3.- La historia que puede resultar más ejemplar para Orestes es la que le cuenta el tirano, pues es el propio tirano -que cuenta en prim era persona- el protagonista de la venganza. El asunto también presenta ciertas variaciones: "Yo tenía que m atar al segundo m arido de mi madre, porque andaba a escondidas enamorando a una hermana mía." (p. 155). Se repite sin embargo la actitud del héroe vengador: la idea de la venganza no es tanto suya sino de su m adre (el papel que le corresponde a Electra en las tragedias y tam bién en UHPO), mientras que al protagonista le preocupan otros asuntos: "El calor de la sangre moza m e traía o tros pensam ientos, pero tres veces al d ía recibía u na señal de m í madre..." (p. 155). Se repite la idea de que la venganza ocupa un tiem po precioso (el tiempo de la vida en el caso de Orestes) : "Tenía que term inar con aquel asunto, quería dedicar mi vida a otras cosas. " (p. 155); y tam bién el tema de la relación del héroe con la sociedad una vez cumplida la venganza: un personaje benefactor, su ayo, aconseja al tirano que no se vengue, porque después sería mirado como a un leproso y además, para obrar con ju sticia, tendría que m atar también a su hermana. El tirano sale de la ciudad para preparar el crimen, y al regresar dispara una flecha y yerra, acertando en un espejo, lo que provoca la risa de su padrastro, que m orirá de un ataque de risa. El tem a de la fama aparece en clave irónica: el tirano no puede exhibirse como vengador, pues aunque su error provocó la m uerte del padrastro, no fue su flecha la responsable. La herm ana tampoco será sacrificada, al enco ntrarse preñada, circunstancia que posibilita otro "happy end" ("Sonrió, recordando la estampa de la abuela y el nieto.", p. 157) Finalmente, el tir ano aconseja a su interlocutor que abandone la idea de la venganza y que busque otro tipo de vida.

LAS HISTORIAS

Como en el resto de las obras del m indoniense, es evidente la presencia de todo tipo de referencias a la litera tura y a la tran smisión oral de historias. Si n ocupar una relevancia temática como en MEF, en UHPO encontramos algunos de los tópicos cunqueirianos:

1.- Las historias se presentan como entretenimiento de los p ersonajes y como actividad principal en horas d e ocio: "El of icial Cirilo pidió perm iso a Eum ón para contar una historia, a lo que el rey accedió gusto so." (p. 108) "... que en anocheciend o comenzaba

el paso de huidos de la guerra, y a lo m ejor podía escucharse una buena historia..." (p. 130).

2.- Las historias pueden tener como protagonistas a personas pertenecientes a todos los estamentos e interesan también a todo tipo de personas: "Las pupilas (...) escuchaban las historias que corrían por la ciudad, y con especial apetito aquellas en las que se alían altezas y todo el señorío." (p. 47). Precisamente cuando el autor quiere señalar algún grupo social opuesto a las coordenadas ideológicas o vitales en las que se circunscribe el héroe, éste presenta la característica negativa de la incredulidad, como los mercaderes persas en SVSVI (p. 30).

3.- Las historias como paradigma y como enseñanza para entender la vida: "Y de ser así, el que se escondió lo haría por influencia acaso de la historia del caballo de Troya, escuchada la noticia por el caballo marino a algún remero en cualquiera de los puertos helenos..." (p. 66). Es muy común en la obra de Cunqueiro que sus personajes imiten las pautas aprendidas en las historias, en el teatro... como veíamos en LMU.

4.- El enano Solotetes representa el papel del narrador, del transmisor de la información: "Se ponía de pie en un tablado, y a la luz de un farol -encendido aunque la lectura la hiciese a mediodía y en la terraza-, leía las novelas alejandrinas, imitando voces, pasos y ruidos..." (p. 116)

Nos ocupamos a continuación de señalar la influencia del paso del tiempo en el héroe y de su irremediable final.

Orestes contempló su caballo, que desensillado pacía al lado de la playa. Era la primera vez que lo miraba, teniendo en la mente aquellas dos palabras: "caballo viejo". Sí, el veloz ruano había envejecido en su compañía. El corazón de Orestes se llenó de una extraña ternura. ¡Años de incansable caminar! ¿Y no habría envejecido también él, Orestes, en el viaje de regreso, perdido por los caminos? (UHPO 160)

El paso del tiempo tiene una relevancia especial para el héroe. Comprobar que el tiempo ha pasado equivale a mirarse en un espejo, recapitular y preguntarse qué hazañas se han conquistado. El héroe contempla su vida como un largo camino, como una larga huida, y quiere saber si ha envejecido. Será un marinero quien le responda acertadamente: "- Mientras viajes, no serás un hombre viejo. Pero el día en que decidas descansar, aunque sea mañana, lo serás." (p. 161) La respuesta del marinero resume, o quizá es la máxima o el punto de partida de toda la filosofía de Cunqueiro, y el eje de su forma de entender

y de concebir a sus protagonistas. La mocedad dura mientras el héroe viaja -o sueña, o mantiene viva la ilusión de la aventura-, pero una vez abandona sus sueños, su viaje o su aventura, al hombre sólo le resta la vejez, antesala de la muerte.

La misma idea se repetirá en la Cuarta Parte en boca del CORREO, un personaje de la obra de teatro de Filón el Mozo:

CORREO.- (...) De mozo, yo soñaba que llegaba a rico. (...) Nunca más volví a soñar con hacerme rico. ¡Perdido quedó el virgo del sueño! Y dejé de ser mozo desde aquel día, y comenzaron a asomar en mi rostro las arrugas.

AMA MODESTA.- ¡Soñar es muy cansado!

CORREO.- Pero es lo más antiguo que hay. ¡Antes que hablar! (UHPO 174)

La gran aventura del hombre es la de soñar, anterior al habla, y por tanto capacidad innata y diferencial del ser humano. Será Paulos, el último héroe cunqueiriano, quien encarne perfectamente estos postulados.

El caballo de Orestes morirá finalmente, y el tiempo seguirá su curso: "Pasaron más años, ocho o diez..." (p. 162). El narrador relata muy condensadamente la peripecia del héroe en sus últimos años, de forma similar a la empleada por el narrador de LMU (pp. 267-270). Ya anciano, el vengador desdibuja en su cansada mente los motivos de la venganza, los nombres y los personajes:

Orestes, que se veía tan distinto, ya en el umbral de la ancianidad, del Orestes de los años de juventud, se preguntaba quiénes serían aquellos a los que había de dar muerte terrible, cambiados también con el paso de los lustros, usados por los inviernos. ¡Semanas enteras pasaban sin que se acordase de sus nombres! (...) ¿vivirían todavía Egisto y Clitemnestra? ¿Qué habría sido de su hermana Electra? (UHPO 162)

El mundo envejece con el héroe, quizá porque su mundo no es otro que aquel que comprende la escena de la venganza. Egisto y Clitemnestra habrían muerto ya, pero Orestes no renuncia a ensayar su último gesto, para el que había aguardado tanto tiempo, y componer finalmente la estampa del vengador, el héroe que llega nocturno (un motivo reiterado y que hemos señalado en otros momentos de nuestro análisis) para cumplir su tarea:

Pero lo importante ahora era caminar, llegar nocturno a la ciudad, cerciorarse de que podía sacar rápidamente la espada vengadora de entre las mantas de viaje (UHPO 162)

El paso del tiempo nos revela una vida de l héroe infinitamente más compleja. Éste renuncia a una vida normal por concebir la venganza y alimentarla durante años, y por

huir de ella al demorarla. Está cercado por su tarea: si la lleva a cabo se convertirá en un asesino errante, en un hombre solitario y rechazado, pero, si la demora, continúa siendo un solitario, por renunciar a su tarea y a la voluntad del pueblo (y principalmente de su hermana) que desea que se haga justicia. Por otro lado, envejecerá cuando deje de soñar, tanto si sueña con la venganza, como si sueña con una vida normal, de forma que su vida sólo tendrá una solución: la soledad.

Orestes es un héroe solitario, un ilustre viajero, aunque anónimo, que encuentra conversación en las posadas, pero que no se detiene, sino que viaja eternamente condenado por su suerte. Su destino le impide tener amigos, pero no le falta un compañero de viaje: su viejo ruano.

El compañerismo y la mutua estima entre ambos es tal, que el héroe promete no coger la barca que le dejará en el lugar de la venganza hasta que su caballo, moribundo, exhale el último suspiro, pero éste, que entiende las palabras de su amo, se deja morir para que cumpla la venganza (p. 161).

El caballo como compañero del héroe tiene una especial dimensión en la obra de Cunqueiro. "Os cabalos que Cunqueiro asigna aos seus heroes son sempre vellos, e morren antes que os seus amos" dirá González Millán²⁹⁶. Pero no es la vejez, sino la capacidad de hablar de estos equinos la que nos sorprende, y la que revela una especial relación entre el animal y el personaje, superior en ocasiones a la que éste encuentra en algunos seres humanos. Veremos con mayor detenimiento esa facultad parlante en *Vida y fugas de Fanto Fantini*, pero señalemos ahora que igual que Orestes puede hablar con su ruano, la semblanza que tenemos de su padre Agamenón en *Seis Retratos* proviene de la información de su caballo Eolo: "... el caballo comprendía las palabras regias (...), entonces Eolo llegaba a leer en la mente real los más secretos pensamientos." (p. 210) Comparten por tanto padre e hijo la circunstancia de ser entendidos por sus caballos, fieles amigos. El mejor ejemplo de la fidelidad equina llegará sin embargo con el caballo Lionfante, inseparable compañero de Fanto Fantini.

Al morir su ruano, Orestes velará su cadáver empuñando la espada de la venganza (p. 162)²⁹⁷. Incluso el caballo parece convertirse en la razón principal de la vida del héroe, quizá la única razón, el único ser amigo por el que realizar un gesto, o al que dedicarle un esfuerzo: el de la venganza: "Quizá lo que más le obligaba ahora al cumplimiento de la venganza era la muerte de su viejo caballo. No debía defraudarlo." (p. 162)

Pero el héroe comprará otro caballo, otras razones le alejarán de ese cumplimiento y el tiempo pasará de nuevo, llevándose consigo la posibilidad real de encontrar con vida a los adúlteros, y también la intención de encontrarse cara a cara con esa posibilidad.

El héroe regresa por fin al lugar de origen, al escenario de la venganza, que es también escenario de la partida. La escena del regreso nos resulta familiar: la noche invernal y el anonimato del que vuelve. El tiempo ha borrado los espacios de la niñez, y también aquellos en los que la tragedia debía cumplirse o escenificarse de acuerdo con lo escrito, con lo esperado por las gentes. Solamente queda una torre donde otrora se alzaba el palacio real. El cerero Aquilino, testigo del paso del tiempo en la ciudad, descubre al héroe -y a los lectores- su condición: Orestes regresa al lugar, pero es ya demasiado tarde para recuperar el tiempo perdido. A diferencia de Ulises o San Gonzalo, para este personaje el regreso es un episodio frustrante, y su ciudad natal no significa la culminación de un anhelo nostálgico, sino que se convierte en paradigma de ese otro anhelo eterno por recuperar su identidad. Por ello, el viaje continúa para él, pues ya nada le pertenece en aquel lugar. Ana María Spitzmuller interpreta la renuncia de Orestes a cumplir la venganza como símbolo de la frustración sexual del "deseo edípico del héroe": "Las gruesas lágrimas que corren por sus mejillas son sinécdoque y metonimia del onanismo/impotencia al no poder regresar (entrar/penetrar) al seno materno y también símbolo de autocastración."²⁹⁸

El encuentro del héroe con Aquilino el cerero representa el final del trayecto: el cerero le enseña una bola de nieve en la que se representa la famosa tragedia, y éste contempla a su alter ego "Orestes vengador", al héroe esperado por la sociedad:

... y dentro de ella un Orestes vestido de rojo, con una espada larga, atravesaba al rey Egisto, que aparecía coronado y con una capa blanca. A sus pies estaba ya caída Clitemnestra, vestida de azul. Aquilino movió la bola, y comenzó a nevar sobre el parricida y sus víctimas. Caía lentamente la nieve, llenaba la corona de Egisto y cubría el pelo rubio de Orestes, poniéndoselo tan blanco como ahora lo tenía. (UHPO 226)

La escena conmueve a Orestes, y a que "debía haber sido la gran hora de su vida, esperada por todas las gentes, por los propios dioses inmortales" (p. 227), y se siente tan encerrado como el diminuto muñeco de la bola de nieve. Perdida ya la esperanza de la aventura, perdido el norte del camino, el norte que le confería su identidad, está condenado a vagar, hasta que la nieve lo cubra por completo. El lector participa de la

gracia que se le ha velado a la sociedad del héroe (representada en la figura de Aquilino), la de saber de su suerte:

-¿Qué habrá sido de Orestes? - preguntó el propio Orestes, con una voz fría y distante, por simple curiosidad.

-¿Quién puede responder a esa pregunta sino Orestes? (UHPO 227)

6. EL AUTOR Y EL HÉROE. FILÓN EL MOZO

En líneas generales, la figura del narrador de UHPO es similar a la del resto de las novelas analizadas del mindoniense. Si en las otras obras encontramos claras identificaciones entre el narrador y el héroe, o fragmentos en los que la imaginación de ambos se funden, en UHPO el narrador tiene que imaginar escenas para el héroe (también para otros personajes), o le imagina ante determinadas situaciones. Por ejemplo, para Egisto imagina actitudes en la hipotética hora de la venganza; y en la Tercera Parte imagina a Orestes imaginándose guardián del río, teniendo el narrador al héroe como paternal y amigo de las gentes. Es decir, que el cariño del autor hacia el héroe rezuma a través del narrador.

Para ofrecernos los *Seis Retratos* el narrador descubre al lector las fuentes utilizadas: "...según noticias tomadas a la vez de la Historia Antigua, de la tragedia, de las divulgaciones modernas, de los rumores de Argos, del obispo Fenelón, y de las memorias abreviadas de los alejandrinos, amén de Ateneo y Pausanias, y de otros." (p. 207). La ironía del autor nos presenta al narrador inventando fuentes más o menos clásicas, más o menos ortodoxas, y sin embargo, la presencia del narrador y su misión de encauzar y filtrar la información para el lector no es tan notoria como en otras obras, y sí lo es en cambio la presencia del autor. En el retrato de Ifigenia, el autor se presenta y muestra sus predilecciones a la hora de dar forma a sus personajes, eligiendo de las fuentes citadas (irónicamente inventadas), las versiones que más se ajustan a su gusto: "Pero el autor está por la versión de los espejos, y gusta de imaginarse a aquella dulzura casi infantil caminando sin tocar el suelo..."(p221)

Junto a afirmaciones como ésta, en las que el autor nos enseña su artificio de una forma más o menos sincera y descubierta, los lectores tenemos la oportunidad de acercarnos al autor y a su relación con el héroe (tanto cuando es Orestes, como Egisto) y el resto de los personajes, a través de Filón el Mozo, al que podríamos considerar un alter ego del mindoniense.

Ambos tienen la tarea de retratar al vengador. El procedimiento que dice utilizar Filón se ajusta a los postulados poéticos cunqueiria nos: "... y en uno de mis cuadernos, por si conviene prestarle este gesto a Orestes, apuntar é el que tú tienes frecuente de llevar el dedo índice de la mano derecha a la despejada frente, como ordenando a un oculto pensamiento que comparezca." (p. 168). Para la creación de un personaje, Cunqueiro se basta a veces de un sólo gesto por el que poder describirle, un gesto que le caracterice y que permita al lector un primer trazo o un esbozo. Incluso algunos personajes secundarios sólo aparecen en las obras cunqueirianas por ese gesto, sin que sepamos más datos sobre ellos. Por otro lado, el recurso del préstamo ("por si conviene prestarle este gesto a Orestes") es propio del mandoniense en la creación de personajes: la fusión de motivos de procedencias diversas (tradiciones literarias y culturales, la Historia, la realidad ...) se traduce también en una especial libertad para construir a los personajes tomando elementos de aquí y de allí. Volviendo a los gestos, es necesario señalar que las descripciones sucintas de personajes a partir de un gesto, o de un gesto y muy pocos datos más (como es el caso que ahora señalamos), no sólo se dan en la creación del autor, ni en la de su "alter ego" Filón el Mozo, sino también en los personajes que éste inventa, por lo que podemos afirmar que nos encontramos ante un proceso imaginativo en cadena: el autor dota a sus personajes de una forma de imaginar que éstos dotan a su vez a los personajes que imaginan; o, para ser más claros, la secuencia que se deriva del caso concreto que estamos comentando es la que sigue: el autor inventa a un personaje (Filón el Mozo); Filón el Mozo (también autor) inventa a sus dos personajes Correo y Ama Modesta; éstos, a su vez, inventan al enamorado de Florencia. El proceso utilizado por ambos personajes teatrales (personajes de la obra de teatro que Filón escribe sobre doña Inés) es el mismo que mencionábamos más arriba:

"... ¿Y cómo será ese?// CORREO: -Puede ser alto, tirando a moreno, y sacando el reloj a cada poco." (p. 174)

Por otro lado, el retrato que Filón quiere ofrecer de Orestes, no es el del vengador, el del héroe que regresa con la espada paterna, sino el del hombre: "Mi Orestes será variado, porque es el hombre, el ser humano." (p. 168) No es otra la intención de Cunqueiro.

En el Índice Onomástico se recuerda a Filón el Mozo: "Tomaba apuntes para escribir la tragedia de la muerte de Egisto y Clitemnestra por el vengador Orestes, pero como éste no llegaba, no daba por terminada la pieza." (p. 236). A Cunqueiro parece pasarle lo mismo: prepara y analiza los motivos y consecuencias de la venganza en las dos primeras partes de la obra, pero, como el vengador no llega, no puede escribir la escena trágica.

NOTAS

- 1.- Martínez Torrón duda de la existencia de un "héroe principal" en UHPO: "donde su pensamiento itinerante y sin un ídolo hace perder al héroe principal, si lo hubo, en un torbellino vertiginoso de historias." (op. cit., p. 167)
- 2.- ESQUILO; *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- 3.-Para A. M. Spitzmesser, el aspecto de don León recuerda al de José Antonio:

Incluso los atributos físicos del falso Orestes, "don León", recuerdan la imagen del Fundador: alto, de "grandes ojos negros... pelo castaño oscuro... cumpliría treinta años (y) pese al mirar amistoso, los delgados labios no parecían dados a la sonrisa". Esta descripción concuerda con los retratos de José Antonio, cuya fisonomía recordaba, según James Michener, al joven Göring, el lugarteniente de Hitler. Aunque el "hombre que se parecía a Orestes" viste camisa blanca, lleva también un "jubón azul" y ya sabemos la importancia de este color para la falange y para el propio Cunqueiro.²⁹⁹

Nos parece un tanto desacertado o aventurado considerar a don León como una suerte de alter ego de José Antonio, apoyándose además en una descripción en la que la barba del "hombre del jubón azul" no encaja con el aspecto del falangista. Creemos más bien que, si atendemos a una interpretación del significado político que pudiese tener la obra, Orestes (o el hombre que se le parece: don León) representa no al fundador falangista sino a los exiliados y a la democracia, como parece sugerir también Mariano López López:

El "reflejo" de la realidad del país es patente e incluso anticipaba el final de los que todavía vivían animados con el afán de revancha o el miedo a padecerla. Escrita en 1968, a siete años vistas de la muerte de Franco y del regreso del exilio de sus enemigos de siempre, ya en el umbral de la vejez como Orestes y sin ver cumplido su deseo en vida, no se le puede achacar al escritor una actitud de indiferencia ante lo que le rodeaba.³⁰⁰

También nos parece exagerada la consideración de A. M. Spitzmesser sobre la significación del color azul en el jubón de don León. El color azul es uno de los más representativos de Galicia, y uno de los tres colores básicos de su paisaje (recordemos una cita de UHPO: "En las ciudades costeras gusta el azul, así como en las de interior el verde, y en las aldeas el negro", p. 34). El gusto de Cunqueiro por el color azul es notorio, como lo demuestra el poema titulado "LAVANDA", publicado por primera vez

en la revista NORDÉS en 1981: "Azul a frol, o cheiro, azul o día,/ azul o áer, a brisa que a suscita:/ lavanda azul, perfeita sinfonia/ en si bemol azul, de azul escrita."

Sería absurdo afirmar que Cunqueiro estuviese pensando (o que se inspirase, o que fuese una referencia inconsciente) en José Antonio o en sus ideales al escribir este poema. Por otro lado, el detalle del "jubón azul" es un recurso del autor para referirse al recién llegado a la ciudad ocultando su nombre (ocultándonos, en definitiva, si es o no Orestes) al lector, y creando así ciertas expectativas. Responde por tanto la denominación "el hombre del jubón azul" a intereses narrativos, mientras no se le denomine como don León. Es además común en la obra cunqueiriana que un personaje sea reconocido o identificado por un objeto o por su vestimenta (un claro ejemplo es el hombre del sombrero verde del segundo prólogo de EAC). El color azul es además un indicio de lo mítico frente a lo pragmático, según el interesante análisis de Anxo Tarrío (op. cit.) por el que el colorido que presentan algunos personajes en sus vestimentas contrasta con la realidad en "blanco y negro", representación del tiempo de la escritura.

4.- Estamos en desacuerdo totalmente con la visión que Maritza Milian tiene de este personaje, pues no encontramos indicio alguno de su traición a don León: "Pues de acuerdo a los comentarios de Eusebio, todo parece indicar que es el mendigo el que lo ha denunciado al oficial." (Milian, op. cit., p. 198).

5.- Martínez Torrón nos habla de un sentimiento de burla por parte del lector, que ve cómo la venganza, y esa curiosidad mantenida a lo largo de la obra, no llega, no se satisface (p. 98).

6.- La mayoría de la crítica ha señalado la temática de la edad dorada o la pérdida del Paraíso, como una constante en la producción cunqueiriana, como nos recuerda González Millán:

A idade de ouro, ou o paraíso perdido, a súa outra cara, é un dos temas recorrentes en toda a obra de Cunqueiro. Tal é así que ben podería estar clasificado entre os eixes de organización sémica de toda a súa produción literaria e periodística.³⁰¹

7.- Aunque el viaje sea una sugerencia de Eumón, y no un deseo expresado por Egisto, lo cierto es que el sentido de este viaje se asemeja al que tiene en las novelas de posguerra según A. M. Spitzmesser:

La tendencia general del héroe novelesco de esta época a abandonar el lugar natal en busca de otros horizontes tiene, en general, no una connotación de deseo de aventura, sino la recuperación de un estado anterior de plenitud.³⁰²

8.- González Millán compara el juego de Egisto con los "juegos" de identidad de Ulises y con el deseo del Quijote de querer ser caballero andante (en GRIAL nº 110, p. 184).

Debe tenerse en cuenta sin embargo que las motivaciones de los tres héroes son bien diferentes a pesar de la similitud de sus juegos.

9.- Maritza Milian parece entender al revés la intención de Egisto: "Pero sin embargo, a su regreso, motivado por los días de libertad se aferra más que nunca a la vida y por primera vez duerme agarrado a una espada." (op. cit. p. 212).

10.- En *La Odisea*, la venganza de Orestes se perfila como una misión de juventud, a la que se une la nostalgia del héroe por volver a su tierra y recuperar el reino: "...pues Orestes Atrida tenía que tomar venganza no bien llegara a la juventud y sintiese el deseo de volver a su tierra." (op. cit. pp. 53-54)

FANTO FANTINI: CARICATURA DE UN HÉROE

1.- LOCALIZACIÓN DEL HÉROE. EL TIEMPO Y EL ESPACIO

La pertenencia a unas coordenadas espacio/tiempo mucho más delimitadas es precisamente una de las características que definen a este nuevo héroe frente a sus antecesores. Además, el resto de los personajes de la novela, y aquellos protagonistas de las historias que éstos cuentan, pertenecen al mismo marco, no encontrándose anacronías significativas ni grandes licencias en el tratamiento del espacio como es habitual en el mindoniense. Hay por tanto una voluntad diferente por parte del autor: el deseo de acercarnos a una época y un lugar, y situar en esa conjunción a su héroe. Para ello, el narrador se disfraza de biógrafo del protagonista, reuniendo datos de diversas fuentes. Y aunque esas fuentes sean inventadas, y la historia de Fanto también (1), el marco espacio/tiempo en el que se inscribe se delimita con cierta exactitud, con ánimo documental en algunas ocasiones. Incluso en algunos fragmentos la fantasía convive con la Historia en perfecta armonía, y los personajes son fruto de ese momento: de sus preocupaciones, del *modus vivendi* y la moral de la época.

Fanto Fantini nace en 1450 y muere alrededor de 1509, y en su trayectoria profesional como condottiero estará ligado a la ciudad de Venecia. Sin embargo, a pesar de la concisión de datos como éstos (inexistentes para los otros héroes cunqueirianos), el autor se permitirá ciertas licencias a la hora de reflejar determinados episodios históricos. Aunque no sea éste el tema que nos ocupa, hemos analizado un interesante ejemplo, no sólo por la inexactitud cronológica sino porque pone de manifiesto la relación entre narrador-autor y héroe: En los últimos días de su vida, Fanto Fantini imagina encuentros con embajadores que requieren sus servicios. Uno de estos embajadores representa al Duque de Milán, que posee un gorro de cuero, "del cuero del rinoceronte que fue exhibido en el Carnaval de Venecia, y fue una gran novedad." (p. 111). Es Fanto el que está imaginando al Duque y su gorro de cuero. La exhibición del rinoceronte de cuya piel estaría confeccionado el gorro del cal, tuvo lugar en Venecia, pero no en la época de Fanto, sino en 1751:

Había exhibiciones de fieras salvajes; y en 1751 se exhibió por primera vez en Venecia un rinoceronte, y causó tal admiración que se mandó acuñar una medalla en su honor y su "vero ritratto" fue pintado por Pietro Longhi en un cuadro que hoy está expuesto en el Museo Correr.³⁰³

La anacronía es evidente: Fanto está hablando de un acontecimiento que tuvo lugar doscientos años después de su muerte. Nos interesa sin embargo constatar que, una vez más, la imaginación del héroe es la del narrador; es decir, que no hay una intencionalidad por parte del autor de delimitar la imaginación del héroe y la del narrador. Éste imagina para Fanto o complementa su imaginación. Por otro lado, al mostrarnos esa anacronía, el autor está desvelando su artificio: no intenta escamotear que su forma de imaginar y ver el mundo se proyecta en sus héroes. La materia que sirve al héroe para imaginar es la del autor. Fanto puede hablar de aquel acontecimiento en 1751, porque el autor le presta sus conocimientos, sus propias vivencias y su erudición.

A pesar de ciertas anacronías como la señalada, los referentes históricos son en ocasiones, como señalábamos más arriba, (ya sean temporales, lugares, apellidos ilustres...) exactos. Pongamos un ejemplo: el mismo fragmento en el que Fanto imagina al Duque de Milán, presenta la anacronía citada conviviendo con datos ciertos: "-El duque de Milán es tuerto, y ya no hay Sforza ni Visconti..." (p. 111) "Pero en 1454, cuando finalmente se firmó la paz en Lodi -y otro condottiere, Francesco Sforza, se había hecho el dueño de Milán como sucesor de Visconti..."³⁰⁴

2.-LINAJE, NACIMIENTO, APRENDIZAJE.

Fanto Fantini pertenece a una familia ennoblecida por las gestas militares de Giovanni Fantini della Gherardesca, sexto abuelo de Fanto (p. 16). El joven héroe pertenece a una familia noble aunque un tanto empobrecida ("Como la fortuna de los Fantini della Gherardesca no era mucha...", p. 22). El origen de la estirpe es humilde, pues el abuelo Giovanni recibe el título de conde siendo escudero (p. 174). Apenas hay noticias de los progenitores de Fanto, y aparecen sobretudo en el Índice Onomástico. Las aptitudes para la vida militar no las recibe el héroe por herencia paterna, pues ser Piero, el padre de Fanto "Nunca hizo armas, porque padeció reuma desde niño, y cabalgaba a mujeriegas en "Artemisa", su plácida yegua." (p. 176) El retrato de ser Piero montando a mujeriegas contrasta enormemente con la heroica estampa formada por su hijo al montar a su caballo Lionfante.

La semblanza de la madre es también escueta, aunque en ella encontramos datos muy interesantes. De su descripción física se resalta la blancura de sus pechos, que cumplan

una doble función: por un lado como atributo físico más representativo de la maternidad (máxime si consideramos que la escena pertenece al nacimiento de Fanto); por otro, como objeto del deseo, como despertador de la sexualidad: "Donna Becca estaba con los pechos al aire, blancos surcados por venillas azules, y el paje se turbó, y nunca más se le fueron de la memoria." (p. 182)

En líneas generales, Donna Becca es retratada como el resto de las madres de los héroes cunqueirianos: "Por lo demás, era una señora muy quieta y bordadora, muy de estar en la ventana viendo pasar las procesiones." (p. 164). El recuerdo de doña Ginebra (aunque no madre física de Felipe, sí cumple el papel de madre y en cierto modo también de esposa de Merlín) es inevitable, y la imagen de la madre paciente que borda en la ventana o en el balcón: "Cáseque non saía da casa, e pola serán sentábase no salón, a carón dun balcón grande, a bordar nun gran pano que iba envolvendo a poucos..." (MEF, p. 19). La quietud y la paciencia son virtudes resaltadas en la figura de la madre ideal. Por otro lado, tanto la actividad del bordado como el hecho de ver la vida pasar a través de la ventana o del balcón (el referente de las procesiones puede circunscribirse al ámbito galaico) nos está mostrando una concepción del papel reservado a la madre en el ámbito familiar. Ginebra y Donna Becca comparten también la blancura de la piel: dirá Felipe de doña Ginebra ("... e nunca vin pel tan branca como a súa." (MEF, p. 19) La excepcional blancura de la piel es también propia de la madre de Fanto: "El paje que acudió a servir la grappa se avergonzaba de ver los bellos pechos desnudos de donna Becca, y miró hacia la pared, pero fue lo mismo, que todos los espejos reflejaban la insólita y rotunda blancura." (p. 17). La imagen de la madre aparece también asociada a la blancura de los senos en un pasaje de LMU: "Se dirigió a las mujeres que esperaban en la playa, sentadas en las rojizas rocas. La más joven daba de mamar de blanquísimo y lleno pecho a un hijo oscuro y piloso." (LMU, p. 155).

Todas las características que hemos señalado las reúne Euriclea, madre de Ulises, y perfecto paradigma de la figura de la madre en el mundo cunqueiriano: "Euriclea se sentaba a hilar (...) Euriclea era, verdaderamente, Euriclea la pálida. (...) Euriclea era solamente una dulce voz y una tranquila mirada..." (LMU p. 52). Penélope representa el nexo de unión entre la figura ideal de la madre y el resto de las mujeres: es la mujer que potencialmente puede convertirse (y ello implica que es la mujer ideal) en la esposa y madre de los hijos del héroe, pues reúne todos los requisitos del ideal femenino del protagonista, que responde en esencia a la voluntad de perpetuar la imagen de la madre. Sin embargo Fanto presentará algunas divergencias respecto a sus "antecesores", los

otros héroes que hemos analizado hasta ahora, en su forma de entender el amor, o de compaginarlo para entender la vida.

El nacimiento de Fanto, en la medida en que es excepcional, augura al héroe una vida colmada de aventuras y es presagio o confirmación de una serie de habilidades. Fanto nace ayudado por un rayo (pp. 16-7). Tanto el concurso del rayo como las estrellas que presiden su nacimiento son signos de su posterior vida -la vida militar- y de su habilidad para la fuga ("Y en lo que toca a las fugas, se advirtió que algo de la naturaleza huidiza del rayo había quedado en él.", p. 18).

A los cinco años de edad, Fanto se quedará huérfano y pasará a ser educado por un tutor de la familia, el caballero Capovilla.

Aunque el nacimiento de Fanto no coincide exactamente con todos los patrones señalados por Otto Rank sobre el nacimiento de los héroes, las circunstancias extraordinarias en que tiene lugar son propias de alguien llamado a sobresalir y a presentar facultades que le distingan de sus semejantes ("Los héroes muestran su excepcionalidad por las circunstancias de su nacimiento", nos recordará Cacho Bleuca en su prólogo al *Amadís*³⁰⁵). Además, algunas características le emparentan con el caballero andante, con el héroe de las novelas de caballerías: por un lado el citado nacimiento excepcional, por otro, la educación fuera del ámbito paterno ("La costumbre de la educación del niño fuera del ámbito paterno fue bastante habitual en la Edad Media europea."³⁰⁶). Por otro lado, Fanto es el primogénito y no tendrá hermanos -desaparece por tanto la posibilidad de la existencia de la figura del hermano competidor-.

Si el nacimiento de Fanto se relata como el de un héroe llamado desde ese día a la aventura de las armas, en otros fragmentos de la obra el autor presenta, en clave lúdica, motivos conocidos del nacimiento de los héroes, referidos en cambio a otros personajes más o menos secundarios. Recordemos primero las marcas de nacimiento de Esplandián, hijo de Amadís, en la narración que el ermitaño Nasciano hace al rey Lisuarte:

-Cierto, señor, yo creo que el niño es de alto lugar, y quiero que sepáis que tiene una cosa la más extraña que se nunca vio, y ésta es que, cuando le baptizé, falléle en la diestra parte del pecho unas letras blancas en escuro latín que dizen "Esplandián", y así le puse el nombre; y en la parte siniestra en derecho del corazón tiene siete letras más ardientes y coloradas como un fino rubí, pero no las pude leer que son fuera del latín y de nuestro lenguaje.³⁰⁷

Mientras Esplandián, llamado a ser un héroe desde su nacimiento, nace con su nombre marcado misteriosamente -sin intervención de los progenitores en tal circunstancia-, el caso de Bettobaldo dei Bettobaldi que se nos relata en el Índice Onomástico, muestra con ironía ciertas casualidades:

Se casaron, y el glosador, por el ombligo de Marina, le hablaba en latín al niño que iba a nacer, que lo quería letrado para reivindicar el apellido Bettobaldi. Pero nació una niña, que desde la sien izquierda al mentón traía en letras vinosas toda la declinación de "lex, legis". Cosas que pasan. (FFDG 165)

La infancia y la adolescencia de Fanto son el tiempo tanto del aprendizaje, como de la confirmación de las dotes del joven héroe para la vida militar. El aprendizaje del oficio de condottiero se lo debe Fanto a su tutor, el caballero Capovilla, figura que debemos analizar con cierto detenimiento:

El signor Giovanni Andrea Matías Leonardo Capovilla de Torrenera del Pasmó, caballero de San Juan de Rodas, pariente y tutor de Fanto Fantini della Guerardesca. Era un buen hombre, soñador artúrico. Murió soltero, porque nunca tuvo encuentros que se pareciesen a los que él imaginaba. (FFDG 169-70)

A pesar de ser un personaje inventado, el tutor Capovilla tiene un referente histórico real: la Orden de Caballería de San Juan de Rodas. Aunque el viejo tutor ya no esté en edad de caballería (p. 39), su experiencia militar es grande y su misión es la de transmitirla al futuro héroe. Las consideraciones de Capovilla sobre el oficio militar y sus actitudes (enseñadas a Fanto) sirven al autor para retratar la realidad de una época concreta de la Historia, en la que se desarrollará la vida del héroe: el oficio de caballería ha perdido a la figura del caballero andante, y las virtudes del caballero son también diferentes, pues al condottiero ya no le animan a la aventura aquellas "cualidades que consideran como las clásicas virtudes de la buena caballería: prouesse, "proeza"; loyauté, "lealtad"; largesse, "liberalidad"; courtoisie, "cortesía" y franchise, "franqueza".³⁰⁸ Aunque estas virtudes correspondiesen más en su época a un ideal divulgado por las novelas que a la realidad, lo cierto es que la evolución de la caballería transforma estos principios individuales del caballero andante en dos direcciones: por un lado, se disuelven esos principios en fines de mayor envergadura; es decir, que los caballeros pasan a formar parte de órdenes, ya seculares o religiosas, y por tanto ya no actúan siguiendo su propia voluntad, sino participando en empresas determinadas; por otro lado, también aparece la figura del militar a sueldo, del mercenario. Se pierde por

tanto la noble estampa del caballero solitario y errante dispuesto a encontrar aventuras y a ayudar a los necesitados. Por otra parte, la evolución de las armas y de los encuentros militares requieren al caballero, ya no en encuentros personales (justas, lances y torneos propios del caballero andante) sino en auténticas guerras en las que entran en juego aptitudes como la táctica, el don de mando... Esta evolución militar de la caballería la encontramos perfectamente reflejada en el *Amadís*, cuyos dos primeros libros nos acercan a la aventura clásica del caballero errante, mientras los dos últimos relatan grandes y multitudinarias batallas en las que el concurso de sus reyes y sus tropas es esencial:

"Frente a todos los combates anteriores, aparecen unos nuevos planteamientos, muy típicos de Montalvo, y acordes en cierto modo con la transformación producida a finales del XV en el "arte de la guerra". El esfuerzo, valor supremo de un caballero estrictamente medieval, debe supeditarse, refrenarse con el "seso", entendimiento, y la discreción. En definitiva, se renueva el viejo tópico *fortitudo-sapientia*, aplicado a la actuación caballeresca en una guerra mucho más compleja que las precedentes, en la que la *sapientia*, los conocimientos, adquieren una cierta importancia."³⁰⁹

Fanto es un fiel, aunque paródico, reflejo de estas nuevas exigencias bélicas, pues sus mayores aptitudes no las encontramos en su destreza con las armas ni en la valentía o la fiereza para derribar a un adversario, sino en su inteligencia para engañar al enemigo con el arte de la emboscada, o para huir de las prisiones más angostas e incomunicadas. La picardía de Capovilla para conseguir dinero nos descubre también realidades del mundo de la caballería que difícilmente encontraremos en la idealización del mundo del caballero andante que suponen las novelas de caballería. Capovilla tendrá que esforzar su ingenio para conseguir armar a Fanto. Debemos tener en cuenta que en este punto el autor está ciñéndose a la realidad de la época, pues el alto coste de montura y armadura suponía un problema considerable para los futuros caballeros:

Tenía que ir completamente armado y el coste del equipo justificaba suficientemente la alta estimación que otorgaba la sociedad a su servicio. Sabía que debía correr con los gastos de su equipamiento porque así se había hecho siempre. El vasallo de una época anterior empleaba sus propios recursos en proporcionarse sus caballos (más baratos) y su armadura...³¹⁰

Sin embargo, en la Italia de los condottieri, en la Italia de Fanto, los caballeros mercenarios tenían el apoyo de los señores que los contrataban, y el problema del equipamiento militar disminuía:

Pero el punto de vista de la época posterior era muy diferente, como lo atestiguan los *ordinamenti* que regulaban la *condotte* o acuerdo entre los capitanes mercenarios en Italia y las ciudades y los *signore* que los empleaban, que estipulaban con sumo cuidado y precisión qué clases de equipo llevarían los hombres a quienes la ciudad o el gobernante pagaban. Era algo normal tener en cuenta la compensación por caballos perdidos en campaña.³¹¹

Fanto Fantini no será un caballero andante, sino un capitán a sueldo en una realidad histórica en la que la primitiva caballería había desaparecido y en la que los nuevos caballeros -mejor llamémosles militares- solían abusar de su condición para enriquecerse y practicar libremente todo tipo de tropelías. Incluso Maquiavelo criticó la burla a la que había llegado la actitud de estos condottieros, cuyas batallas se convertían en ocasiones en acuerdos para practicar el saqueo:

Tal como lo entendió Guicciardini, la invasión francesa había terminado para siempre con aquellas largas y coreográficas campañas de guerra que gustaban a los viejos *condottieri*, quienes alargaban las guerras con el fin de ver aumentada su paga, que tenían a sus hombres más tiempo saqueando que en el campo de batalla, y que, cuando las batallas eran inevitables, luchaban más para capturar prisioneros que para matar y que, cuando terminaba la batalla sin una sola baja en ninguno de ambos bandos, iban a felicitar a sus oponentes.³¹²

Maurice Keen nos recuerda sin embargo que por lo general las batallas eran cruentas y las pérdidas podían ser numerosas:

... la acusación de Maquiavelo contra los *condottieri* de Italia en el siglo XV que, como mercenarios, no estaban dispuestos a arriesgar sus vidas o las de sus hombres y se confabulaban para hacer batallas "suaves", donde las bajas fueran mínimas, con el fin de proteger a sus peones y conservar su autoridad. Esta imagen no responde a la realidad ni siquiera en la Italia del siglo XV. Dijo que en la batalla de Anghiari (1440) sólo había habido una baja, cuando en realidad hubo una mortandad del orden de los novecientos hombres...³¹³

De cualquier forma, lo cierto y lo que nos interesa, parece ser que el hecho de cobrar por sus servicios militares convertía a estos mercenarios en veletas dispuestos a arrojarse al mejor postor, como fue el caso del famoso Condottiere Carmagnola, que finalmente fue decapitado públicamente en Venecia, y que no tenía inconveniente en cambiar de mando o en obedecer "tan sólo las órdenes que le agradaban":

Carmagnola había mandado los ejércitos milaneses con notable éxito, y había sido ampliamente recompensado por el duque, que sabía muy bien que los mercenarios con éxito siempre estaban dispuestos a cambiar de lado cuando era de su interés. Carmagnola sospechaba que rivales celosos estaban intrigando con éxito contra él en la corte del ducado. De modo que decidió abandonar a sus dueños por otros nuevos que pagasen mejor y que acaso fuesen más de fiar.³¹⁴

Aunque Fanto sea armado caballero, debemos tener en cuenta que no pertenece a una época de caballeros andantes, sino de militares a sueldo. Nos parece por tanto capital subrayar que no son precisamente las virtudes y la bondad típicas del caballero andante las que inspiran la figura de este nuevo héroe. Como veremos, Fanto será un héroe sustancialmente diferente al resto de los héroes cunquerianos, quizá por pertenecer más que ninguno a una situación histórica concreta, en la que se encuadraría una moral también determinada y diferente. Puede considerarse a Capovilla como el nexo de unión entre la antigua caballería (aunque en su fase última, en la que los caballeros perdían su individualidad para pertenecer a Órdenes) y la moderna, representada por Fanto.³¹⁵

2.- El narrador califica a Capovilla como hombre bueno, por lo que parece justificar los medios y las artimañas del viejo caballero para garantizar el futuro de su pupilo. Abandona así el narrador su primer disfraz de biógrafo minucioso e imparcial para pronunciarse con un juicio de valor con el que podría también estar perdonando o pasando por alto los abusos y engaños del personaje, quizá en un intento de verlos como asuntos propios o normales de una época.

3.- Capovilla, soñador artúrico, es a la vez un puente hacia la caballería de las novelas, hacia el ideal romántico del héroe solitario y benefactor, aunque no abandone los usos y costumbres de su época.

4.- Capovilla, al igual que otros héroes cunquerianos, presenta la dicotomía imaginación/realidad en la aventura del amor, en la que no podrá cristalizar con un matrimonio sus deseos, precisamente por ese desfase entre el ideal romántico del encuentro con la amada y sus experiencias con las mujeres reales.

Nuestro héroe nace tocado por el rayo y con el augurio de una vida militar exitosa. Pero el oficio de condottiero tendrá que aprenderlo Fanto de las enseñanzas de su tutor. Estas enseñanzas comprenden tanto la preparación como soldado (p. 20) y lecciones de estrategia (que incluyen el ejemplo de las grandes batallas, ornamentadas por la nostalgia de la época medieval y la sociedad feudal, evocación que nos trae de nuevo el mundo al que se enfrentaba San Gonzalo -p. 28-) como las licencias y abusos de la vida militar:

A veces, robaban algún cordero, en recuerdo de alguno que había comido Alejandro en Persia, y si encontraban una moza en una fuente, fingían que la forzaban, y a sus gritos huían, dejándola desnuda. (FFDG 21)

Como señalábamos más arriba, son abusos típicos de los militares de la época (" -Todo esto, querido Fanto -decía el cavaliere Capovilla-, forma parte del oficio..., p. 21), que aunque no sean llevados al extremo por tutor y aprendiz, en nada tienen que ver con las

enseñanzas de Merlín a Felipe, de Laertes a Ulises, de Sinbad a Sari... De cualquier forma, cuando narre la vida de Fanto una vez fallecido su tutor, no referirá actitudes de este tipo por parte del héroe, de forma que los ejercicios del tutor, un tanto teatrales, parecen no interesar a Fanto. También la imaginación de Capovilla es importante para transmitir al aprendiz sus enseñanzas, de forma que los asaltos se harán con mapa y no en realidad: "Se retiraban después de levantar el mapa, por si algún día hacían realidad el asalto." (p. 21) La estancia del tutor y el aprendiz frente al mapa imaginando y disponiendo sobre él las pautas de una gran jornada heroica, ya la encontrábamos en SVSVI, cuando el viejo piloto y Sari ensayaban un viaje a Borneo señalando con pequeñas piedras las escalas del viaje.

Fanto crece bajo la tutela de Capovilla y aprende todo lo referente al arte militar. Quizá tan sólo la curiosidad ante la sexualidad (que analizaremos más adelante) y su afición a escuchar historias (de la que tan sólo tendremos una pequeña referencia, a diferencia de la importancia y el desarrollo que tiene esta virtud en el resto de los héroes de Cunqueiro, en la p. 20) sean las actitudes similares del joven Fanto con los otros adolescentes retratados por el mindoniense.

El héroe presenta, ya desde su adolescencia, el aspecto heroico que le caracterizará y que le ayudará tanto en sus triunfos militares como en su fama y en su vida amorosa. El narrador comparará a Fanto con Apolo en el episodio de la fuga de la prisión hexaédrica (pp. 80-1). El condottiero responde sin duda a la caracterización ideal de cualquier "príncipe azul":

Iba para allá, la cabellera sin perder de su oro, los ojos celestes con el mérito de unas largas pestañas oscuras, y siempre la sonrisa en la boca. El cuello largo y la cintura estrecha confirmaban su esbeltez, y por el ejercicio de armas, se le alargaban los antebrazos y se le redondeaban las piernas, en las que lucía el fino tobillo heredado de donna Becca. (FFDG pp. 21-2)

Esta estancia del héroe, en la que sobresalen cuatro características fundamentales (cabello rubio, ojos azules, gentileza y mocedad) es en esencia la misma utilizada por el autor para imaginar a su héroe San Gonzalo mozo, cuando podría haber tomado la aventura de las armas siguiendo el camino de su padre, en vez de entregar su vida a Dios: "Los ojos azules... la dorada cabellera..." (SG p. 136) "La ciudad pasmó de ver un obispo tan mozo y tan gentil, hermoso como un héroe de romance." (SG p. 140)

Pero quizá lo más destacado de su fisonomía sea su cabello rubio, que debe su color al rayo que le sacó del vientre materno, y que en algunos lugares causará admiración, y sobretodo atracción para el sexo débil (p. 88) (p. 93) Aunque también para el afeminado gobernador de Tamnos: "Y como le gustan los rubios, que por qué no hay..." (p. 92) En el episodio de Tamnos, la cabellera rubia de Fanto resaltará más su aspecto de héroe forastero, e incluso para su perro Remo será un claro distintivo para poder reconocer a su amo (pp. 96-7). Para Martínez Torrón, Fanto "parece a veces representar la belleza celta"³¹⁶

El aspecto de Fanto es, como el de San Gonzalo, el de un héroe de romance. Recordemos que para el héroe de romance, la hermosura y el aspecto gentil eran la prueba de la posesión de una serie de virtudes morales (las de la caballería), es decir, que se suponía una correspondencia o una analogía entre la belleza externa y la belleza del alma: "Y comoquiera que la gran fermosura del novel gran esperança de ser bueno le pudiese..."³¹⁷ Cacho Blecua comenta esta cita del Amadís: "El mundo idealizante de nuestra obra recoge un tópico de larga tradición en la antigüedad greco-latina, la relación entre lo físico y lo moral, recreado en la Edad Media y en tiempos posteriores."³¹⁸ Fanto Fantini también parece responder a esta tradición cultural:

"La palabra gentileza valía para decir la estampa del aprendiz de capitán, que el signor Capovilla no dudaría de que lo sería y famoso. Fanto tenía la voz alegre y la mirada amiga, y un buen corazón." (FFDG 22)

No debemos calificar sin embargo al mindoniense como un continuador de esa tradición greco-latina y posteriormente medieval a la que se refiere Cacho Blecua, sino que su héroe Fanto debe su aspecto no a una perfecta adecuación con su bondad espiritual, sino más bien a una caracterización un tanto cómica y basada en el prototipo del apuesto capitán, fácil conquistador de mujeres. Por otro lado, esas supuestas virtudes morales, ese buen corazón al que se refiere el narrador, dista bastante del que caracteriza a Amadís, al menos en el amor. De cualquier forma, el propio Cacho Blecua matiza en su apreciación que "... no hay una determinación, sino un indicio para conocer a la persona, tema por otra parte tópico en los libros de caballerías."³¹⁹

La estampa de Fanto no termina en su persona, sino que también la componen sus compañeros de aventuras: el caballo Lionfante³²⁰ ("... y todos admiraron la insólita belleza del joven príncipe y el poder y figura de Lionfante.", p. 41), su escudero Nito y, en una altura inferior, el inseparable braco Remo. El héroe no puede entenderse sin sus compañeros, pues son como las armas del caballero andante: son la prolongación de su persona y de sus virtudes. Por ello, todos juntos forman un conjunto en movimiento, un

grupo compacto en el que el concurso de todos es capital, de manera que el aspecto del héroe es en cierta medida el aspecto de ese conjunto:

... y dispuso salir a las guerras de Italia, Nito en un bayo alucrado que tenía de propio y había corrido en Siena, y él en su Lionfante, con el que ya había amistado. Remo iría delante, alegrando con sus correrías el camino. (FFDG 43)

Pocos detalles conocemos de la vestimenta de Fanto, aunque sí podríamos comentar cierta exquísitez o preocupación por su indumentaria. Cuando tiene que desnudarse para poder fugarse de la prisión hexágona, "Le dolía dejar en la celda los zapatos con hebilla de plata que le habían hecho a medida en Florencia, y el cinturón de piel de dragón, trenzado de a tres, que le había regalado su amigo el duque de Urbino después de la batalla de Trevisano". (FFDG, p. 78)

Y además sus gestos -algunos aprendidos o imitados- le caracterizarán y formarán un complemento de su imagen, de la que se enamorará Cósima Bruzzi: "... a la verdadera imagen de Fanto, a los ojos azules, a la confiada sonrisa, a la gentileza de gestos, a aquella postura de saludo abriendo los brazos y echándolos hacia atrás que había aprendido de los franceses..." (p. 148).

Pero volvamos a las enseñanzas del viejo caballero y a sus astucias para garantizar la carrera del joven Fanto.

El caballero Capovilla no sólo ejerce el papel de tutor, sino que también debe ocuparse del mantenimiento de su aprendiz y de procurarle los medios necesarios para que en un futuro pueda sacar adelante su carrera militar. No obstante, ni Capovilla es un hombre adinerado, ni acceder a la vida militar resulta gratuito, por lo que el tutor se las ingeniará para conseguir que Fanto se convierta en capitán. Los recursos utilizados por el viejo sanjuanista para resolver tal empresa, nos acercarán a una nueva faceta de su personalidad: la del pícaro. El propósito de Capovilla es el de conseguir el dinero suficiente para armar a Fanto, por medio de amoríos interesados en los que el futuro capitán tendrá que fingir diferentes personalidades y contar diferentes historias preparadas por el imaginativo tutor. Por contra, de esta suerte de encuentros amorosos Fanto aprenderá sus primeros desengaños o amarguras del amor, resultado no planeado por el viejo Capovilla. Aunque el aprendiz continúe la lenta persecución por el tutor, su forma de ver el amor será diferente a la desarrollada en estos juegos de conquista interesada.

El primer ejercicio de esta empresa pseudo-amorosa tendrá lugar en casa de las gemelas Bandini. Siguiendo las recomendaciones del astuto Capovilla, Fanto obtendrá las

primeras recom penses económicas de sus am oríos: "De las prim eras visitas nocherniegas, logró Fanto, una cadena de oro y un pagaré contra los Strozzi, que sobraba para comprar un caballo en la feria florentina de San Juan." (P. 26).

Capovilla reúne con o personaje muchos elementos de otros héroes de Cunqueiro. No queremos con ello afirmar que el personaje está construido a partir de la conjunción de esos elementos, sino que es un personaje con autonomía intertextual (es decir, con una calidad y una personalidad propias, sin tener una deuda con sus antecesores en la obra cunqueiriana), pero que presenta cualidades ya conocidas para el lector a través de otros personajes; ya analizadas en esta tesis y que aparecerán sin embargo desdibujadas y alteradas (en el sentido de una variación) para adaptarse al personaje y su circunstancia. El tío de Fanto diseña una estrategia para las actuaciones de Fanto en las posadas, pero no sólo por conseguir un beneficio de alguna dama para el alumno, sino también por dar rienda suelta a sus sueños rom ánticos ("Porque el signor Capovilla era un soñador de aventuras y memoria de libros artúricos y am adiseos...", p. 30), viendo quizá así cumplidos a través del joven Fanto esos encuentros amorosos, nunca alcanzados en vida por el propio Capovilla. El lugar elegido para las "actuaciones" -la posada-, es el clásico ámbito de reunión y confluencia de personajes en la obra cunqueiriana, en el que además el héroe goza de la ventaja de ser forastero. Los primeros gestos ensayados están encaminados a fingir un status elevado y aumentar la curiosidad en las gentes de la posada por el nuevo recién llegado, cuyo aspecto, cuyo porte gentil, de por sí crea expectación. Los gestos de Fanto y su vestimenta, son el complemento ideal para la escena concertada por el signor Capovilla, en la que la audiencia ha de estar presente:

... y cuando Capovilla veía que ya estaba presente todo el público, le hacía una seña a Fanto, éste se quitaba el guardapolvo de dril, y aparecía en toda su gentileza, vestido de salmón y plata, al cuello cadena de oro regalo de las viudas Bandini. Fanto se descubría, se quitaba la redecilla que le sujetaba la larga y dorada cabellera, y pedía un vaso de agua fresca. Mientras bebía, apoyaba la mano izquierda en la cintura. (FFDG 31)

Con la expectativa ya creada sobre Fanto, el caballero Capovilla, en su nuevo papel de escudero o sirviente, obtiene con picardía los primeros premios económicos. Las mentiras del tutor giran siempre en torno a la figura del héroe noble o adinerado (... decía que Fanto era un rico heredero veneciano, otras que el duque de Provenza.", p. 32). No es Fanto quien inventa sus nuevas identidades para favorecerse de la compasión de las damas, sino Capovilla. Fanto se limita a llevar a la práctica, con éxito, los planes

de su tutor. El juego de la falsa identidad -que veíamos en LMU- debemos atribuirlo al tutor y no al héroe. A pesar de la evidente comparación, del evidente recuerdo de LMU en el lector de la obra completa de Cunqueiro, los motivos de Ulises y los de Capovilla son bien distintos.

Por otro lado, la justificación de la montura de Fanto (pp. 31-2), la vieja yegua Artemisa, cuando la montura apropiada para su condición (la nueva identidad creada por Capovilla, la de un adinerado) sería un caballo joven y fuerte, nos recuerda en cambio a Sinbad, preocupado por su reputación al llegar a Basora en montura tan poco distinguida (SVSVI, p. 130). También en esta ocasión la motivación de ambos personajes es diferente, pero el motivo de la nombradía y la justificación es la misma, modificada, eso sí, para adaptarse a cada personaje, como adelantábamos más arriba, a modo de variación.

Capovilla consigue crear una fama y un respeto para su aprendiz gracias a sus astucias: La noticia del joven pasaba de oído a boca y de boca a oído por el mesón, se alababa el buen corazón del joven príncipe, los hombres inclinaban la cabeza al pasar ante él y las mujeres le sonreían. (FFDG 32)

Sin embargo, cuando nuestro héroe se independice de su tutor y construya su propia vida, su fama se corresponderá con hechos y hazañas reales, y no será el fruto del engaño y la invención.

Las diferentes identidades imaginadas por el tutor para Fanto es tan sacadas de la literatura. Los tipos heroicos perfilados por Capovilla responden a las exigencias más románticas y novelescas: "... hijo en busca de su padre, rey sin corona, príncipe misterioso que acude a una cita donde la muerte le acecha." (p. 33). Aparecerá también la figura del héroe que debe compensar el crimen con el amor: "O que la rosa que recoges, te recordó la hija del que vas a dar muerte, y a quien amas..." (p. 33). El referente literario es a veces tan evidente que los protagonistas de esas pequeñas historias inventadas por el tutor, y que tendrá que encarnar Fanto, no son otros que famosos héroes de novelas de caballería, como es el caso de Lanzarote del Lago (p. 32); o las enamoradas del apuesto joven no son otras que Isolda o Beatriz de la *Vita Nuova* (p. 33).

Capovilla incluso se imagina como narrador de estas pantomimas para rentabilizar las actuaciones de su protegido, inventando así para sí mismo la figura del héroe-narrador pícaro:

Mira tú, Fanto amigo, como po díamos dar la vuelta a Italia y aun pasar a otras naciones, tú de caballero secreto, usando diversos nombres, y yo cobrando por contar tu historia (...) Tras unos años de este teatro, montábamos una tienda en Aviñón o en Nápoles, para vender los souvenirs, y regresábamos ricos a Borgo San Sepolcro, yo a morir, y tú a levantar una compañía y a dar buenas batallas junto a un río. (FFDG pp. 33-4)

Estas novelescas identidades, estos disfraces para Fanto, deben acompañarse de una serie de recursos teatrales, que nos recuerdan a los esfuerzos del mero Ulises por contentar a su audiencia, y que se describen en el Índice Onomástico. Por ejemplo, la figura del duque de Provenza debe aderezarse con un gesto característico que asegure su carácter nostálgico: "Esta figura estaba siempre llevándose la mano diestra a la frente, como borrando memorias o cenizas de sueños. Ver naranjales, le recordaba el ducado natal." (p. 173). Para la figura del "heredero veneciano", los recursos incluyen gestos y vestimenta:

Salía de su cámara vestido de violeta y plata, haciendo que metía bolsitas de cuero en los acuchillados del jubón, que los que le veían hacer tal creían que estaban llenas de oro del rico heredero. El gesto inventado por messer Capovilla, era que se diese aire con los guantes. (FFDG 178)

Para el sobrino de Lanzarote del Lago -que se llamará igual-, el recurso teatral será el de aprovechar las posibilidades de la luz: "La figura de teatro de Fanto era ponerse donde daban los rayos del sol poniente, acariciando las flores del glicinio." (p. 180). Es la misma actitud de Ulises ante su audiencia en LMU: "... se puso de perfil, dando un paso o dos, allí donde en la pared había más claridad, y continuó..." (LMU 162); o de don León escenificando para Celedonio y Tadeo cómo asesinaría a Egisto si él fuese Orestes en UHPO: "Se detuvo, la cabeza erguida, mismamente donde el último rayo de sol de la tarde le besaba los pies." (UHPO 45).

Para la figura del sobrino del Rey Romanos, Fanto debería vestirse apropiadamente: "En la ocasión, Fanto vestía un traje celeste y oro..." (p. 184)

Son en definitiva los mismos recursos teatrales que hemos visto en otras obras del mindoniense, aunque adaptados a las motivaciones de estos nuevos personajes, y a la picaresca de Capovilla.

A pesar de ser un buen alumno, Fanto deberá desligarse de la protección y las enseñanzas de su tutor. Y esta separación no será simplemente la consecuencia de un relevo generacional (si entendemos la figura del tutor como la del padre) en la que el héroe, ya con edad suficiente, busca su propia vida para emular y llevar a la práctica los

valores o enseñanzas inculcadas por el tutor-padre; sino que la ruptura implica la distancia de dos formas de entender la vida diferentes.

Fanto siente la necesidad de forjar su propia personalidad, su propio nombre, y vivir en realidad su propia aventura, sus propios sueños. Para ello tendrá que aniquilar las personalidades inventadas por su tutor para él; deshacerse de esas máscaras de pantomima, de esas pieles ajenas de las que deberá despojarse "como las serpientes abandonan su piel"³²¹. Fanto reclama para sí el derecho a una nueva vida, a una aventura en la que pueda ser un verdadero héroe o simplemente su protagonista; es decir, su libertad y su propia identidad (pp. 34-5). Y en estos términos, las preocupaciones y motivaciones de Fanto son en esencia las mismas que las de cualquier héroe de novela moderna:

La primera etapa, por ejemplo, será importante en cuanto nos permitirá comprender la forma de vida que se considera insatisfactoria y que será necesario sustituir, aniquilar o iluminar para tener acceso a una más auténtica y plena.³²²

Este deseo de cambio por parte del héroe es también paralelo a la necesidad de abandonar el mundo de la adolescencia y adentrarse en la independencia de los adultos, rompiendo para ello con los lazos afectivos que impiden esa evolución de la persona:

Algunas veces, cuando se trata de adolescentes, lo que encontramos es la necesidad de desligarse de los lazos familiares o del grupo social al que pertenece para poder descubrir su vocación o proporcionarse un sistema de valores propio. El mundo que se abandona, entonces, es el de la infancia o preadolescencia, cuya característica dominante es la dependencia de los padres.³²³

En este sentido, también Fanto se opone a los dictados de su tutor, y aunque no es un rebelde ni se enfrenta a lo anterior, su deseo es el de abandonar el teatro de Capovilla y guiarse por sus propios valores, actitud que implica como punto de partida un cambio de aspecto (cortarse el cabello) y abandonar las costumbres amorosas del viejo sanjuanista:

En Florencia compraría el caballo que precisaba, y a escondidas de su tutor se apalabraría con uno de los capitanes alquilados por la ciudad. Con su propio nombre, habiéndose recortado el cabello (...) Y el anillo de la anciana dama de la posada, con el rubí, se lo regalaría a la primera mujer que se le ofreciese, y se iría sin tocarla. (FFDG 35)

Los sueños del héroe y su emancipación -tanto del tutor como de las personalidades creadas por éste-, tendrán lugar poco tiempo después de estas reflexiones, aunque no de forma traumática, no con un abandono o una manifiesta rebeldía, sino que la llamada a la aventura y la muerte del tutor coincidirán en el tiempo. Es quizá la solución más

económica adoptada por el autor para resolver el primer problema que se le plantea a su héroe.

Fanto y Capovilla acuden a la feria de caballos de Florencia para comprar un caballo al futuro capitán. Allí encontrará Fanto a su escudero Nito y al perro Remo. Los cuatro formarán un equipo bien com penetrado y armónico, del que se servirá el héroe en numerosas ocasiones para resolver situaciones complicadas y delicadas. La ayuda de sus compañeros será vital para Fanto, quien, aunque no sea investido con los rituales de la antigua caballería, dispondrá de todo lo necesario para la vida militar en la feria de Florencia, y se armará con las que de verdad serán sus herramientas de trabajo: Nito, Lionfante y Remo. Fanto, héroe de la inteligencia y no de la fuerza física, tendrá en sus compañeros la perfecta prolongación de su destreza mental.

La llamada a la aventura de Fanto le viene por un lado de su extraordinario nacimiento (el rayo que le habilita para las fugas), y en su adolescencia por el deseo de forjar su propia personalidad y hacerse capitán. Sin embargo, la oportunidad que le ofrecerá la vida para hacer realidad sus sueños, vendrá de su tío Capovilla, cuyas relaciones le facilitarán el camino. No sólo le consigue una montura digna y escudero -aunque por medio del engaño-, sino que, habiendo afamado a Fanto con sus teatros, recibe una carta en la que se solicitan los servicios del héroe (p. 43).

La muerte de Capovilla es también, y simbólicamente, la muerte de una etapa en la vida de Fanto. Con Capovilla terminan el aprendizaje del oficio militar, los primeros escarceos del héroe en el amor y su adolescencia. La tutoría da paso a la mayoría de edad, y las enseñanzas del tutor se sustituirán por la compañía del escudero, el caballo y el perro.

Fanto quiere ser capitán, y siente la llamada de las armas desde pequeño, pero es en su primera noche de acampada militar -esperando las órdenes matinales de Nero Buencompagni- cuando Lionfante interpreta en el viento que subraya el encanto nocturno del campamento, el signo de una vida militar bienaventurada (p. 45).

3.- LA AVENTURA DEL AMOR

La vida amorosa del capitán Fanto está ligada a su vida militar. Sus encuentros y enamoramientos no tienen lugar en momentos de descanso; es decir, no hay un tiempo específico para el amor tras la aventura ("Al haber terminado la aventura bélica, entraríamos en el tiempo del gozo amoroso..."³²⁴). El amor surge en plena aventura, en

situaciones delicadas en las que el héroe no podrá disfrutar por una u otra razón de la amada. Tan sólo en su última aventura, con Cósima dei Bruzzi, tendrá la ocasión de detener el tiempo y entregarse a los goces carnales, aunque la tranquilidad de este intervalo amoroso esté amenazada por el marido de Cósima y la invasión de los turcos, llamada bélica a la que Fanto tendrá que acudir. De cualquier forma, desde un punto de vista narrativo, el tiempo no está distribuido entre la aventura de las armas (o las fugas) y la del amor, sino que ambas se dan al unísono, e incluso la posibilidad del amor es fundamental para que la aventura concluya felizmente.

Fanto se adentra en el terreno del amor de la mano de Capovilla, quien dispondrá los primeros encuentros de su aprendiz, al que querrá inculcarle además una actitud en el amor. Esta actitud se refiere principalmente a dos conductas diferenciadas: 1.- Aquella forma de entender la sexualidad como una prolongación de la vida militar, de manera que los abusos de ésta, incluyan los derechos de forzar a jovencitas y obtenerlas cuando se desee sin tener que responder con una atención amorosa; es decir, que Capovilla diferencia claramente entre sexo (el derecho del militar) y amor (un sueño del hombre romántico). 2.- Crearse una estampa romántica para poder sacar provecho de determinadas situaciones y de la compasión de las damas.

Esta enseñanza de la sexualidad incluye la de originar en el infante una expectativa (la de su primera noche de amor) e inculcarle una advertencia: tras sucesivos encuentros puede surgir el amor (p. 21). Por ello, Capovilla permitirá que el alumno tenga sus encuentros por libre, pero pretenderá que no repita ante (p. 32). Como adelantábamos, Fanto responde como es normal en un adolescente ante la expectativa de esa primera noche: con inquietud, curiosidad y ansiedad (p. 21).

El primer ensayo ideado por Capovilla consiste en la visita a las viudas gemelas Bandini, de las que el tutor pretende conseguir, ya no el desahogo sexual del futuro capitán, sino el dinero que asegure el futuro de Fanto, por medio del matrimonio con las dos (p. 23). Pero el alumno, cuyos deseos no son los del tutor, sino más bien los de satisfacer la curiosidad sexual propia del adolescente que todavía es, siente la llamada del amor y la sexualidad en una atracción a la que también responden positivamente las gemelas (p. 24), y se comportará ante la tensión sexual que respira, como un niño, creyéndose a caballo ("... y como Fanto se levanta también y comenzase a galopar por la sala...", p. 25), interpretando el amor (y la sexualidad, pues todavía no distingue entre ambas cosas, sino que se siente turbado por un único sentimiento de exaltación) como un ejercicio ecuestre, como una estampa heroica: "¿De modo, se preguntó y explicó

Fanto a sí mismo, que amor es como galopar, desnudo de cintura para arriba, en su yegua blanca Artemisa, en la hora calma que viene después de una tormenta de verano cuando de las hojas de los árboles aún caen gotas de agua?" (p. 25).

Las viudas Bandini se desmayarán, aturcidas por la presencia de Fanto, y Capovilla, por respeto hacia las damas, o de forma diplomática para no estropear el plan del doble matrimonio, impide que Fanto consume el acto allí mismo (p. 25).

Los encuentros nocturnos con las viudas se suceden, aunque apenas tengamos noticia de ellos. Sabemos sin embargo que las viudas "habían estrenado a Fanto" (p. 183) en la experiencia sexual. Los acontecimientos interrumpen la costumbre de la visita nocturna del héroe, hasta que una noche no es recibido por el funesto concurso de la tía de las gemelas. Fanto aprenderá en su relación con las viudas tres lecciones al tiempo: los placeres carnales, el amor y el desamor, que encontrará en la negativa a ser recibido, y que demostrará cuando la doncella de las gemelas le ofrece su cuerpo y lo rechaza:

... tras la cual se tumbó en la hierba, habiendo levantado las amplias faldas. Fanto cortó una rosa, la primera que abría en el rosal plantado cabecera a la puerta del jardín, entrando a la derecha, y la posó delicadamente en el ombligo de la doncella. Y triste huyó, al bosque, desengañado de amor. (FFDG 27)

Este es el primer indicio que tiene el lector de la diferencia existente entre la filosofía de Capovilla y la de su alumno. Mientras el tutor hubiese gozado de la doncella entregada de propia voluntad, Fanto huye como un romántico ante un desengaño: "Y cuando ya se retiraba, el pensamiento sin palabras, el alma sin color y la sangre sin pasos..." (p. 27)

De cualquier forma Fanto, todavía bajo la tutela de Capovilla, y por ellomero instrumento de sus intereses (que a la postre redundan en la fortuna de nuestro héroe), consigue el objetivo trazado por el viejo sanjuanista, si no el doble matrimonio, sí al menos un provecho económico: "Y con el temor de que fuese anulado el pagaré, tutor y pupilo se dispusieron a salir para Florencia, a cobrar las liras en los Strozzi, y comprar un buen caballo." (p. 27). La negativa de las viudas, o de su tía, a recibir al futuro capitán, coincide pues con una exigencia narrativa: la marcha del héroe y el tutor a Florencia para armar a Fanto. Se acaban los encuentros amorosos - velados por el narrador-, pero el recuerdo de las viudas persiste en la memoria del héroe, quien, al volver de Florencia imagina un gesto de enamorado, un recordatorio por el que llamar la atención de las gemelas:

Pensó el mozo en dejar un pañuelo con su cifra atado al fálico llamador de la puerta de la casa de las viudas Bandini, pero se dijo que andarían vigilantes los cuatro primos garañones..." (FFDG 43)

En ese gesto de Fanto, y en el detalle de l llamador, puede haber un guiño del narrador para indicarnos que entre Fanto y las viudas existió una relación carnal (como luego se asegura en el Índice Onomástico). Por otra parte, esa actitud romántica del héroe en el amor es quizá una variación, de aquella otra de Sinbad en SVSVI, que, temeroso de la presencia de su amada, la viuda Alba, maquinaba dejar prendas u objetos que le recordasen a ésta sus pretensiones amorosas.

DAMA DIANA (2)

El siguiente episodio amoroso del héroe es también la historia de un amor imposible. Si en el caso de las viudas Bandini son la familia y la necesidad del héroe (también necesidad narrativa) de partir primero para armarse y en un segundo momento para emprender la vida militar; entre Fanto y dama Diana existe una distancia insalvable: la corporeidad y la vida. También poco será una relación completamente desinteresada (recordemos el pagaré conseguido por Fanto de las viudas), ya que el capitán se valdrá de dama Diana para escapar del castillo en el que está escondido de sus perseguidores. El amor y la aventura militar -una fuga- están indisolublemente unidos en este pasaje, en el que el héroe desempeñará el papel del enamorado romántico, y en cierto grado ese amor será verdadero, aunque Fanto parte de la evidencia y el convencimiento de que el amor entre ambos -pasar juntos hasta la eternidad como prometerá el capitán- es imposible, y que su consecuencia lógica sería la muerte. No analizaremos ahora las circunstancias de la fuga, sino el enamoramiento del héroe.

Dama Diana es el fantasma del castillo en el que Fanto se esconde, y con el que logra contactar siguiendo las enseñanzas de Pico della Mirandola sobre la realidad de la irrealidad (p. 55). El trato será pronto el de dos enamorados, incluyendo mutuas declaraciones de amor y demás demostraciones:

Las miradas de dama Diana pasaban como cintas de terciopelo acariciando el rostro de Fanto, y ella se dejaba tocar los labios con los lirios (...) Fanto la adulaba y elogiaba su hermosura con versos de poetas antiguos y modernos y canciones, y una tarde le dijo el soneto aquel de Cavalcanti en el cual muchas cosas bellas lo son menos que la amada, y cuando habiéndolo recitado dejó caer los lirios a sus pies, y él mismo se arrodilló ante la dama Diana, ella, repitió, con su dulce y somnolienta voz, el segundo cuarteto... (FFDG 56)

En el Índice Onomástico se descubre al lector la motivación última de dama Diana, cuyo enamoramiento del joven capitán le sirve como recordatorio de las alegrías de la mocedad (p. 172). Fanto promete amor eterno a dama Diana, una vez abandonase con ella el castillo del que no podría salir sin la ayuda del hermoso fantasma, pero, para conservar su vida, el condottiero debe incumplir su promesa. Sin embargo, una vez salvo, sentirá la necesidad de visitar su tumba, quizá conmovido por la historia de amor que podría haber tenido lugar entre ellos, quizá por compasión ante el recuerdo de la dama, cuya mocedad había sido truncada con un atroz asesinato (p. 61). El adiós definitivo a dama Diana es también un adiós a la muerte, a la que el héroe ha burlado inteligentemente.

GIOVANNA. LA ENSOÑACIÓN

También Fanto, al igual que los otros héroes cunqueirianos, imagina el amor, lo idealiza o lo ensueña. En el capítulo II de la Segunda Parte, el enemigo Vero dei Pranzi, recuerda a su prisionero Fanto su fama como poeta que canta al amor:

Corren por ahí noticias, amigo Fanto- dijo Vero al prisionero-, de que has hecho dos canciones, una en la que alabas la hermosura de tu dama en un campo, en mayo, despidiéndote para la guerra, y otra en la que comparas tu vida con las hojas del bosque en otoño, que el viento lleva de aquí para allá. (FFDG 65)

La imagen que describe la primera canción compuesta por Fanto, se corresponde con el tópico literario del caballero andante que tiene que despedirse de su amada para sumergirse en la aventura, un tópico en el que se separa claramente el tiempo del amor y el tiempo de la guerra. No tenemos noticia de esa dama a la que hace referencia la canción, por lo que podríamos deducir que Fanto no está alabando a una persona concreta (de hecho Fanto no consigue encontrar a la perfecta amada) sino la idealización de esa imagen o el deseo de hacerla suya. La segunda canción parece referirse en cambio a la soledad del caballero errante, cuya vida se esparce por doquier, allí donde la aventura le reclama, sin la posibilidad acaso de tener un lugar en el que demorarse y encontrar a esa dama que le aguarde.

Por otra parte, Vero dei Pranzi invita a Fanto a que recuerde su última primavera. El lector asocia rápidamente las idealizaciones de Fanto sobre el amor, con la primavera

como estación del amor, una primavera que el héroe recuerda poéticamente: "Florecían las viñas, y los prados de Viadana eran una alfombra verde bordada en oro y carmésí." (p. 65) El otoño, por oposición, representa entonces el tiempo de la aventura, de la guerra o del viaje.

La ensoñación de Giovanna no tiene lugar en un momento de tranquilidad y sosiego, como debemos suponer aquel en el que el héroe compone esas canciones, sino en uno excepcional. Fanto está encerrado y aislado por su enemigo Vero, su único alimento es un tabal con oveja salpresa en el que pueden leerse unas letras: I VA NA, "... y Fanto completaba Giovanna, que sería una mujer con puesto de salazón en el mercado de Ferrara..." (p. 68) Fanto pierde fuerzas y la vida se le agota poco a poco. La ensoñación de esa mujer ocupa el tiempo de un Fanto moribundo y abandonado: "Se pasó horas y horas, mientras esperaba la muerte, imaginando que aquella Giovanna la había, y era dulce de labios y del mirar, y se dejaba beber como agua." (pp. 177-8) Cuando al fin es salvado por Nito y recobra poco a poco la vida, Fanto creará haber compartido con Giovanna bellos momentos: "Ahora se daba cuenta que Giovanna le había hecho compañía, de que la había visto, joven y sonriente, bajo uno de aquellos toldos verdes del mercado de Ferrara, en la piazza, o de Guastalla, bajo los olmos." (p. 69)

De nuevo el amor y la muerte, como en la aventura de dama Diana, se entremezclan. Giovanna es al tiempo el esfuerzo mental del héroe por mantenerse con vida, el último aliento de su lucha, y por otro, la dulce invitación de la muerte, del descanso, simbolizado en ese placentero encuentro con la mujer idealizada (p. 68). Sea cual fuere el signo de la ensoñación (o bien un esfuerzo por vivir o una invitación a la muerte), el héroe recordará, una vez totalmente recuperado, a la dama ensoñada: "... recordaba a la Giovanna del tabal, y ahora se imaginaba que sería una anciana, en la mocedad muy hermosa.." (pp. 72-3)

Igual que la belleza de la mujer desaparece con los años, las experiencias amorosas de Fanto estarán sujetas a la misma caducidad. Ninguna aventura amorosa de este nuevo héroe concluirá felizmente.

SAFO LA ENAMORADA³²⁵

El encuentro de Fanto y Safo, la niña coja, guarda ciertas similitudes con el de Ulises con Helena en LMU, de forma que podríamos hablar una vez más de una variación sobre un motivo ya conocido para el estudioso de la obra del mindoniense: el encuentro

del protagonista -fácil conquistador, atractivo para las mujeres-, con una mujer impedida físicamente. Resulta interesante establecer una comparación entre ambos episodios, pues esclarece la calidad humana del héroe. En el caso de Ulises, la niña enferma, postrada en su lecho, merece un gesto de compasión y ayuda desinteresada por parte del héroe, necesidad que suscribe el lector. Safo es coja, pero puede valerse por sí misma y caminar, y por tanto su vida no se reduce al lecho y las paredes de su habitación como ocurre a Helena. Existe una complicidad, una especial protección, del autor con Helena, y por lo general con todos los personajes que tienen que ensoñar la vida (en el caso de Helena por razón de fuerza mayor, ya que le resulta imposible conocer la vida de otra forma que no sea ensoñando o escuchando historias como la que cuenta Ulises. En este sentido puede considerarse a Helena como un perfecto narratario para Ulises héroe-narrador). Los dos personajes participan sin embargo de un denominador común en su construcción: el autor resalta la belleza de ambas, subrayando así por contraste la desgracia de su impedimento físico. Con esa belleza simboliza el autor la posibilidad para esas mujeres de otra suerte en la vida, la posibilidad de haber sido mujeres como las demás y encontrar el amor de forma natural (Safo sí tendrá finalmente esa oportunidad, casándose con Nito). El retrato de Safo es más sensual, mientras el de Helena -cuya descripción se centra en la belleza de su rostro- es más espiritual.

La actitud de ambos héroes es diferente pues el tratamiento que exigen las dos niñas no es el mismo. Ulises se comporta generosamente inventando una historia para entretener a Helena, mientras Fanto parece sentir cierta atracción por Safo, de cuya descripción puede deducir el lector la posibilidad de un encuentro sexual o de una atracción por parte del héroe a pesar de que apenas es una adolescente ("Era muy bonita, los ojos verdes, los dientes blancos e iguales entre los finos labios, y la ceñida blusa hacía ver que ya le brotaban redondos pechos.", p. 88). Fanto, consciente del enamoramiento de la pequeña, le dedica frases de enamorado:

-Te recordaré siempre. Te mandaré desde Venecia un traje de fiesta, y allá se hacen con muchos encajes, y sortijas, y dos agujas con perlas para el pelo. Y te puedo jurar que despertaré muchas veces muchas noches porque dos mariposas verdes acuden a posarse a mi corazón. (FFDG 97)

Aparece de nuevo la promesa del recuerdo como única garantía para la amada: ausente la amada, el héroe la amará recordándola. Es la única contraprestación que Fanto puede

prometer a sus amantes, aunque no sabremos si en verdad existe una relación con Safo. La despedida será triste y provocará el llanto de la niña: "La cojita lloraba, y Remo salió fuera de la cabaña, porque no le agradaba el romanticismo. Al alba..." (pp. 97-8) La actitud de Remo puede entenderse como un inteligente recurso del autor para evitar el relato de lo acontecido entre Fanto y Safo: Remo sería el único testigo de una posible relación amorosa, por lo que, saliendo de la cabaña, también se está cerrando la puerta de ésta al lector. Por otro lado, puede entenderse también que Remo, que es casi humano, dejaría solos a los "amantes" por cortesía, como hacía Lionfante en los encuentros de Fanto y Cósima Bruzzi. El hecho de que transcurra la noche podría ser un indicio de una relación carnal. La despedida definitiva a la mañana siguiente redundaría aún más en la estrecha relación que une a los dos "enamorados", a pesar de haber pasado juntos tan poco tiempo: "Antes de subir a la barca, el capitán se arrodilló ante Safo y apoyó la frente en el vientre de la cojita." (p. 98).

Debemos subrayar también que una vez más el amor y la aventura aparecen indisolublemente unidos, pues Safo ayuda al héroe a escaparse de la torre en la que es prisionero del gobernador Michaelos Liparos. El recuerdo de LMU en este episodio no sólo lo encontramos en la similitud Safo/Helena, sino también en la relación del héroe con la justicia y su huida, como analizaremos más adelante.

CÓSIMA BRUZZI. EL ADULTERIO

Si la relación que hemos analizado más arriba, entre el episodio de la cojita Safo y el de la niña Helena de LMU, podemos considerarlo como un ejemplo de intertextualidad restringida o interna (3), el encuentro amoroso de Fanto y Cósima, en cambio, es claramente un ejemplo de intertextualidad general o externa. Debemos aclarar además que mientras la intertextualidad Safo/Helena es una apreciación nuestra, el paralelismo entre Cósima y Desdémona de Shakespeare está especificado y advertido por el narrador. Ya en la introducción, con un espíritu lúdico, el narrador alberga la posibilidad de que Shakespeare se hubiese basado en la vida de Fanto para escribir su *Otelo*: "Por otra parte, el final chipriota de la tragedia de *Otelo*, ¿no puede haber sido sugerida a Shakespeare por la supuesta muerte en Famagusta, peleando contra el turco circunciso, de Fanto Fantini..." (p. 11). El juego del autor no es sin embargo el de desarrollar esta posibilidad, sino el de hacer coincidir la vida de Fanto con la del Moro, de forma que el espacio reservado para los amores de nuestro héroe y Cósima es el mismo en el que el

Moro asesinó a Desdémona. El Moro y Desdémona, personajes literarios, cobran así, en el espacio de esta novela, el derecho de haber sido reales. Es precisamente la obra veneciana de Shakespeare la que diferencia a nuestros amantes Fanto y Cósima, pues mientras ésta pretende revivir en su carácter la pasión de Desdémona, Fanto no desea emular al Moro.

El primer encuentro de los amantes surge gracias al concurso de un tercer personaje, Ser Franco Loredano, que invita a Fanto, presente en Famagusta para defenderla del turco, a comer a su casa. El primer gesto de Fanto es el de enamorarse de la belleza de Cósima y de su halo melancólico, de una sospechada infelicidad o desilusión que atraen al militar. Ese primer gesto, ese primer pensamiento, no está dirigido a la búsqueda de una correspondencia de la mujer de Loredano, sino al deseo de conservar la imagen de la dama para poder recordarla, para poder amarla con el recuerdo. Se repite por tanto la actitud del héroe ya descrita en el episodio de Safo:

Los ojos de Fanto (...) buscaron apasionadamente quedarse para siempre en la memoria con el retrato de aquella hermosísima señora, con el negrísimo color de las largas trenzas, con la blanquísima piel, con los ojos leonados, con el levantado pecho, con la mano que sostenía un pañuelo bordado, con el largo brazo desnudo, con la boca que le sonreía, y con una sombra de melancolía que la envolvió de pronto, y que Fanto se dijo que era la sombra de un alma desilusionada. (FFDG 101-2)

El romanticismo de Fanto es en un primer momento el del alma sorprendida por la belleza, y su deseo quizá el más noble que pueda tener un enamorado: el de recordar a la amada, recordar para ensoñar, y ensoñar para amar. Sin embargo, una vez el marido Loredano, ingenuamente, le brinda la oportunidad, Fanto, hábil conquistador, aprovecha su momento para mostrarse ante Cósima como un héroe misterioso, solitario y romántico:

Fanto se sonrojó, pero la ocasión era propicia. Llevándose la cerrada mano diestra al pecho, respondió:

-La única fuerza secreta mía mis señores, es que juego mi alma contra mi cuerpo.

-¿Estáis soltero?- preguntó donna Cósima.

-Madame, hasta hoy he sido un jinete que pasa en un caballo desbocado hasta los lirios. (FFDG 102)

El autor se detiene en la figura de la amada y sus sentimientos, velando en cambio la interiorización del amor por parte del héroe, que aparecerá al lector tan sólo actuando como un amante. Quizá se deba este desigual tratamiento a la peculiaridad que presenta

Cósima, y a su especial forma de entender el amor y la sexualidad, mientras el comportamiento de Fanto no deja de ser ortodoxo y quizá no tan interesante como el de otros héroes cunqueirianos. La locura de Cósima, su desequilibrio, nos recuerda a aquella doña Inés a la que el mandoniense dedica la última parte de UHPO. Su obsesión con la historia de Desdémona, a la que quiere homenajear repitiendo en su persona -por medio de súplicas y pantomimas- su triste final, entorpecerá cualquier posibilidad de viabilidad en la relación con el condottiero. Cósima necesita reproducir la historia de Otelo y Desdémona, pues para ella el amor- y acaso la felicidad sexual o la excitación necesaria para que ésta se produzca-, radica en los celos, y en fingir la muerte motivada por la ira que éstos suscitan. (pp. 103-4).

Otros aspectos del romance los conoceremos en la lectura de *Sobre el discurso de Lionfante en el Senado de Venecia* (pp. 153-157). El narrador detalla los puntos principales de ese discurso, en el que Lionfante defiende y recuerda la figura de su amor. La versión de los hechos del equino parlante difiere - aunque no contradiga - del discurso del narrador, pues nos ofrece una visión de los amores del capitán y Cósima, en la que, a pesar de las peculiaridades de éstos, todo parece discurrir con la tranquilidad de una pareja bien avenida: "...podía jurar que jamás hubo entre donna Cósima y Fanto la menor discusión, ni pensamientos diferentes, y que todo era una música de abrazos, besos, promesas y largas despedidas..." (p. 154)

La estampa de los enamorados se completa con la figura del héroe-narrador. A diferencia de sus "antecesores", Fanto no tiene que inventarse otras vidas como Ulises, ni engrandecer hazañas como Sinbad, sino que el relato de su vida militar será suficiente para conmovir a su amada: "Mi capitán le contaba a donna Cósima los azares de su vida, las aventuras por mar y tierra, de cómo por menos aun que el espesor de un cabello había escapado de la terrible prisión o de la muerte... Y ella lloraba." (pp. 153-4). Esta relación entre el héroe-narrador (de sus aventuras bélicas) y la amada, auditora complacida, responde a un motivo clásico del amor cortés reflejado en las novelas de caballerías. Cacho Blecua distingue tres relaciones fundamentales entre el amor y los esfuerzos bélicos de los caballeros en el Amadís:

Ahora bien, algunas mujeres ofrecen estas recompensas amorosas pero solamente a los elegidos, casi siempre tras la realización de alguna tarea difícil. Se convierten así en el "reposo del guerrero", por lo que el amor y las aventuras bélicas se "aúnan", recreándose en estas estructuras narrativas fundamentales: 1) La obtención del amor como recompensa de una actividad bélica, casi siempre relacionada con una mujer en peligro. 2) La amada como

acrecentadora e impulsora de los actos bélicos. 3) La suma de las dos anteriores, cuando la mujer liberada de un peligro corresponde a la amada.³²⁶

Ni Fanto es un caballero andante -ni por supuesto el perfecto representante del amor cortés-, ni los intertextos narrativos son los mismos del *Amadís*, pero la relación establecida entre capitán y enamorada, guarda en esencia el valor del amor medieval de las novelas de caballerías. Cósima no es la mujer liberada de un peligro -aunque sí liberada del hastío de su matrimonio-, ni tampoco la impulsora de los actos bélicos de Fanto, pero sí la impulsora de la narración de esos actos, y la recompensa (por una concepción romántica de la vida) por el pasado glorioso del capitán. Cósima aprecia la valentía de Fanto, y seguramente podríamos afirmar que encarnaría a la perfección aquella idea de Capellanus por la que "el amor también sufre un deterioro cuando la mujer juzga que su amante es cobarde en la guerra."³²⁷

Lionfante, fiel a Fanto, tiene la misión de vigilar los encuentros sexuales de su amo (p. 154), papel reservado en el *Amadís* a las doncellas de más confianza de la amada: es el caso por ejemplo de Daríoleta, que prepara y vigila el encuentro sexual entre Periódin y Helisena (del que nacerá *Amadís*) y se encarga de avisar a los amantes cuando cree conveniente que se separen para no levantar sospechas.

Se repite también el motivo de la necesidad de intimidad entre los amantes en esos encuentros: si Remo abandonaba la cabaña en la que estaban Fanto y Safo, por no "ser amigo de romanticismos", en este caso es la fidelidad y el respeto al amor los que evitan que Lionfante vigilante observe a los amantes (p. 154).

Como el autor nos tiene acostumbrados, el tipo de relación entre los amantes no se especifica con exactitud, siendo el lector el que debe inferir sus propias conclusiones sobre el grado de intimidad alcanzado, si hay en efecto un contacto carnal etc. Lionfante recuerda el papel de narrador de su amo Fanto: "... que entre historia e historia había grandes silencios solamente rotos por los suspiros de donna Cósima..." (p. 154). Pero la aparente inocencia de esas historias se acompaña con el hecho de que ambos fuesen sorprendidos en una ocasión, mientras permanecían desnudos (p. 154), por lo que podemos suponer algo más que abrazos y narraciones entre ambos.

Debemos considerar también que los amores de Fanto y Cósima son adúlteros. No es esta una novela de amor cortés, ni hay mención alguna al origen del matrimonio de Cósima y Ser Franco, de manera que no podemos afirmar que se tratase de un matrimonio concertado y sin amor, hecho que justificaría desde un punto de vista ético

el adulterio, al estilo de las novelas de amor cortés. Tan sólo podemos aventurarnos a atribuir el "alma desilusionada" que Fanto observa en Cósima, a una infelicidad en el matrimonio, que el capitán supliría con su amor y con la posibilidad de representar el papel de Otelo en las fantasías de la dama.

Al margen de los grandes amores de Fanto, existen otras pequeñas notas e indicios por los que conocer el comportamiento del héroe en el amor o la imagen de éste para los demás.

1.- El aspecto de Fanto funciona como objeto del deseo del gobernador Michaelos Liparos: "Miraba a Fanto de arriba a abajo. Admiraba, se le veía, las piernas, la cintura, el pecho desnudo, la cabellera rubia." (p. 92-3) El hecho de atraer a otro hombre parece resultar gracioso o cómico a nuestro héroe: "... riéndose de la escena pasada..." (p. 93) En el Índice Onomástico se relata una atracción más espiritual, pues Fanto es capaz de despertar en una anciana el recuerdo de sus amores de juventud. La anciana es una de las mujeres engañadas por Fanto y Capovilla: "Reconoció en el rubio y mozo Fanto todos sus amores de antaño, la fugitiva mocedad, y la melancólica soledad. Por ello le regaló la sortija con el rubí." (p. 162) Fanto es el espejo en el que reconocer esa dicha perdida, la imagen de esos anhelos románticos y nostálgicos y la cristalización del deseo de recuperar el tiempo.

2.- El narrador recuerda a Fanto joven, como un amante fogoso, que no repara en consideraciones (no le importa si hay adulterio) y seducido por los sentidos o enamorado:

En otros tiempos le hubiese hecho el amor a Flamenca, y coronado al camargués. Había en Flamenca algo azul que lo seducía. Como había algo que era azul en Cósima Bruzzi. (FFDG 109)

Además se le atribuye al condottiero la facilidad de enamorar a las mujeres, utilizando el recurso de la narración de sus batallas y amores:

... un senador, Ludovico Brabantio, (...) afirmó que mejor que no llegase a Venecia el capitán Fanto, que si se ponía a contar sus batallas y sus amores, no quedaría uno de la compañía que no pasase a cornudo, o perdiese una hija o sobrina en los brazos del condottiero. (FFDG 155)

También en esta ocasión, la opinión de Ludovico Brabantio, hace mención a la poca consideración de Fanto en el tema del adulterio. Queremos destacar sin embargo que, aunque Fanto tiene fama de conquistador y de poder presumir de muchos amores, en la

novela se relatan pocos amores, y ninguno de ellos fructifica o se interrumpe por exigencias de la aventura.

4.- El propio Fanto gustará de imaginar que es admirado por las mujeres, y que le reciben y le aclaman como a un héroe, de forma que el efecto conseguido con las historias que cuenta a Cósima Bruzzi forma parte de las idealizaciones y aspiraciones del capitán en relación al sexo débil:

Fanto aún tuvo tiempo de imaginar se el largo balcón de un palacio en el que se apretujaban las bellas de la ciudad, largas y doradas cabelleras, finos cuellos, dulces pechos gritando su nombre, vaciando cestillos de flores. Se le llenó la boca como de leche azucarada, y se escuchó decir sus nombres... (FFDG 82)

Pero, fiándonos del narrador -no tenemos otra opción-, lo imaginado por Fanto y la realidad parecen coincidir: "... por el que al oírlo salían las mujeres a las ventanas en la rua mayor de las villas, cuando se anunciaba que llegaba..." (p. 82). El retrato de Fanto es el del gentil capitán cuya presencia atrae e inquieta a las damas.

5.- Pero el héroe, hábil militar y victorioso capitán, también participa de las facetas más humanas de la sexualidad, como el hecho de disfrutar con la visión de las desnudeces de las mujeres, y de estar atento, cual adolescente, a esos regalos para los sentidos: "... con lo cual dejó de verse el blanco muslo, al que estaban atentos a la vez Fanto y el del gorro rojo." (p. 86) "... y al inclinarse sus pechos rozaban levemente el cuerpo de Fanto, quien con el placer entornaba los ojos." (p. 113).

Con estas pinceladas el autor está humanizando a su héroe por dos motivos: 1.- Al reflejar una sexualidad de los sentidos, claramente diferenciada del sentimiento amoroso, aleja a Fanto de la visión un tanto monolítica del gran enamorado romántico que, aunque viva varias pasiones, todas son entendidas como la primera y la única. Fanto nos resulta por tanto humano y cercano, en la medida en que es receptivo a los estímulos de carácter sexual que la vida le presenta. 2.- Porque esa misma receptividad la presentan otros personajes en la obra, de manera que esta circunstancia iguala a personajes de la más variada condición. Por ejemplo, en las primeras páginas del texto, cuando se relata el nacimiento del héroe, el paje de la grappa se sorprende y maravilla con la visión de los pechos de la madre de Fanto. También el gobernador Michaelos Liparos disfruta con la visión del cuerpo de Fanto, como disfrutará el caballo Lionfante con la visión fortuita de donna Cósima desnuda: "Lionfante no pudo evitar el verla, y

recordaba ahora que era como si la luna nueva se hubiera acostado en la hierba, en el rincón donde nacen los lirios." (p. 154)

4.- LA AVENTURA MILITAR. LAS FUGAS

En líneas generales, Fanto responde al perfil de un héroe militar cuyas proezas le hacen famoso en vida (p. 9, 82, 97), y también ser recordado una vez desaparecido: "La vida militar del señor capitán Fanto Fantini Della Guarardesca está muy estudiada, y figura en los libros que al arte militar en la Italia del Cuatrocientos y el Quinientos le fueron dedicados." (p. 49); e incluso ser tan famoso como para que su vida sea novelada (p. 106).

La vida militar de Fanto está plagada de triunfos y jornadas exitosas (p. 49), y su experiencia y fama le sirven para ganar batallas tan sólo con asegurar su presencia. Podemos dividir su carrera en cuatro momentos: 1.- Aprendizaje junto a Capovilla; 2.- Como soldado a las órdenes de Nero Buoncompagni; 3.- Mercenario al servicio de diferentes señores; 4.- Capitán sirviendo a Venecia. El paso de la segunda a la tercera etapa es el fruto de los progresos y los sucesivos éxitos de Fanto, que serán recompensados por Nero. A partir de ese momento, el joven capitán se independiza y elige su propia vida militar.

No obstante el protagonista no es un militar en el sentido más tradicional, y sus triunfos no se cuentan por la cantidad de sangre derramada o por el número de enemigos vencidos, sino por aplicar la inteligencia y la estrategia a la batalla. Su principal recurso, su verdadero arte, es el de la emboscada, que llevará a cabo para sorprender a sus enemigos de la forma más fiel al término que la designa; es decir, que el capitán y sus soldados se disfrazarán de bosque. La excepcionalidad de sus planteamientos militares - que incluye el deseo de evitar las muertes, no sabemos si por consideraciones morales o como consecuencia de su idea de la guerra - exige que sus enemigos también jueguen con sus mismas reglas y concepciones. El desfase intelectual entre el condottiero y sus enemigos le llevará en ocasiones a la derrota o a caer prisionero. Fanto no es infalible, aunque sus errores no se deben tanto a su torpeza o falta de competencia, sino a la escasa "cooperación" de sus enemigos. Su mayor cualidad, y por la que será recordado, será precisamente la de enmendar sus errores y salir airoso de las mayores adversidades: fugarse de las más complejas prisiones.

PRIMERA FUGA

Las fugas de Fanto son las verdaderas pruebas en las que deberá demostrar -no ya a la sociedad, sino a sí mismo, pues su vida depende de ello- su condición heroica y su competencia militar fuera de lo común. Las situaciones que se le plantearán serán diversas, como diferentes serán sus enemigos. Por ello también sus recursos serán variados, aunque un denominador común definirá al héroe ante esas situaciones delicadas: una forma personal de analizar y afrontar los problemas, en la que serán determinantes tanto sus conocimientos como el esfuerzo de su inteligencia. Si Sañón Gonzalo era el héroe de la fe, Fanto lo será de la inteligencia.

En su primera fuga Fanto no será el clásico prisionero, sino el hombre escondido, perseguido y buscado por muchos enemigos (p. 53). El concurso de Nito será fundamental, pues gracias a su astucia, el héroe tendrá su alimento: "... Nito, quien gracias a una llaga abierta con arte en el brazo izquierdo y a su fantasía había logrado de una joven viuda coja que le cediese su puesto matinal en la puerta de la iglesia de San Lorenzo." (p. 53). La treta de hacerse pasar por pobre para conseguir ayuda de las instituciones religiosas es descrita por Antonio de Guevara en su *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*:

Hay otra manera de cho carreros en la corte los cuales, después que los han oído en los palacios, se van por los monesterios diciendo que son unos pobres pleitantes extranjeros, y que por no lo hurtar, lo quieren más allí pedir, y desta manera engañan a los porteros para que los den de comer, a los predicadores que los encomienden a sus devotos y a los confesores que los socorran con alguna restitución; por manera que comen lo de los pobres en los monesterios y lo de los bobos en los palacios.³²⁸

Engaña el escudero a la viuda, pero a diferencia de otros pícaros, su propósito no es el de enriquecerse ni hacer mal, sino el de ayudar a su amo a sobrevivir. Nito es entonces el paradigma del "pícaro bueno", que promete resarcir a la viuda por el daño causado (p. 54).

Sin embargo, la esperanza de salir con vida de su escondite no la encontrará el héroe en la ayuda de su escudero, sino en la presencia del fantasma de dama Diana, junto a la que proyecta evadirse a su mundo irre-al para escapar de la torre y de sus enemigos, a través de un espejo (pp. 55-6). Esta forma de huida podría entenderse como un descenso del héroe al reino de la muerte, a través del umbral simbolizado en el espejo. Pero las

motivaciones del protagonista, y el sentido de su fuga, difieren de las que podemos encontrar en el clásico descenso a los infiernos o al vientre de la ballena del héroe en las diferentes mitologías:

La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto. (...)

Este motivo popular subraya la lección de que el paso del umbral es una forma de autoaniquilación (...) el héroe va hacia adentro para renacer. (...) Éstos son los guardianes del umbral que apartan a los que son incapaces de afrontar los grandes silencios del interior. (...) Ilustran el hecho de que el devoto en el momento de su entrada al templo sufre una metamorfosis. Su carácter secular queda fuera, lo abandona como las serpientes abandonan su piel. 329

No podemos hablar para Fanto de una renovación espiritual, ni de un renacer a una nueva vida, ni podríamos afirmar que el héroe fuese tragado por la noche y lo desconocido. Muy al contrario, no llega a atravesar el umbral de la muerte con dama Diana, sino que la abandona momentos antes, y su viaje, en todo momento es controlado y estudiado por Fanto, que en ningún instante pierde el norte: "Y la operación, minuciosamente estudiada con su amo diez y veinte veces, se realizó con éxito." (p. 60). Cunqueiro utiliza motivos folclóricos del paso al Otro Mundo, pero desarmando su sentido original de renovación o iniciación a una vida más pura y libre. Tampoco podemos atribuirle al episodio el sentido que da P. Y. Badel a ese motivo en las novelas artúricas: "El motivo del pasaje al Otro Mundo reviste un sentido político: el orden social es salvado por el arrojo del caballero solitario y desconocido." 330 Nuestro héroe no tiene que rendir cuentas ante nadie, ni tiene una obligación moral; simplemente tiene que salvarse, tiene que huir para conservar la vida. Y aunque dama Diana sea un fantasma, no podemos hablar propiamente de un descenso a la profundidad de la muerte, pues antes de abandonarse a ella, el capitán se separará del espectro para continuar viviendo. Por otro lado, la posibilidad del descenso no se le presenta como un accidente del camino o como la más difícil prueba de su azarosa aventura, sino que es el propio héroe el que la contempla como única forma de huida.

Otra circunstancia en la que el episodio de Fanto se desvía del folclore o de la mitología es el hecho de que el héroe vaya acompañado de su escudero en el trance del viaje, mientras que en su sentido más original, un descenso al reino de la oscuridad, como rito de purificación, debería hacerse en solitario, como la mayor de las experiencias personales.

Por otro lado, el paisaje que se ve al fondo del espejo no es el reino de la muerte sino el espacio real en el que se ubica la tumba de dama Diana. Sin embargo, el autor describe el pasaje a través del espejo como el umbral de un verdadero descenso a la oscuridad del vientre de la ballena: "El espejo abría su boca oscura" (p. 59). Aparece por tanto el motivo, pero con otro sentido, adaptado a la aventura específica del militar.

SEGUNDA FUGA

Tras haber sido capturado por su enemigo Vero dei Pranzi, Fanto permanece cautivo en una torre, encadenado a un poste. La torre se afianza sobre un terreno antaño regado por un río, posteriormente desviado. La aspereza del terreno y la falta de agua y verde (pp. 65-6) simboliza la precariedad del estado del cautivo y la más que cercana posibilidad de hallar la muerte. La escasa comida dejada por Vero pronto se acabará, de forma que se le plantean al héroe dos problemas: la subsistencia y la huida. Éste procede, como acostumbra, a analizar la situación y familiarizarse con ella, método aprendido del tutor Capovilla (p. 67). El problema de la alimentación lo solucionará comiendo murciélagos, pero para ello tendrá que afrontar dos nuevas preocupaciones: cómo cazarlos y la mentalización psicológica necesaria para comerlos. Para el problema de la huida, el héroe, incapaz por sus propios medios, confía en la ayuda de su escudero, aunque, a pesar de esa esperanza, no tendrá la certeza de salir con vida de la torre de Aquilaso la, ni tendrá comunicación alguna con Nito, por lo que deberá abandonarse a una paciente espera y a la incertidumbre sobre su suerte. En este episodio veremos al héroe ante la muerte, que le visitará cuando ya no tenga fuerzas para oponerle resistencia. Fanto perderá el aliento y la conciencia y será salvado por Nito cuando la muerte (simbolizada en la ensoñación de Giovanna, que como una mano le oprime el cuello) se adueñaba de él (p. 69). Sin el socorro del escudero, hubiese perecido. Éste cumplirá además la función de curar al héroe y atenderle hasta que recobre la salud y la memoria; papel que correspondía a las doncellas en las novelas de caballerías, responsables de curar las heridas de los caballeros tras la aventura. En la siguiente cita perteneciente al Amadís, Corisanda cura a Galaor y Florestán tras haberse enfrentado entre sí, desconociendo ser hermanos:

Y tomándolos consigo los llevó al castillo, donde en una hermosa cámara en dos lechos de ricos paños los hizo acostar; y como ella mucho de curar llagas supiese, tomó en sí gran cuidado de los sanar, considerando que en la

vida de cualquiera dellos estava la de entrambos, según el gran amor que se habían mostrado, y la suya en duda si el su muy amado amigo don Florestán algún pe ligro le o curriesse. Pues assí como oís estavan los dos hermanos en guarda de aquella hermosa y rica dueña Corisanda, que tanto la vida dellos como la propia suya desseava.³³¹

El contraste entre Fanto y el caballero andante prototípico de las novelas de caballerías es grande, precisamente por la ausencia de esa amada encargada de curar las heridas y de velar por la salud del héroe. A pesar de carecer de esa enamorada idílica, el comportamiento impecable y la fidelidad del escudero suplen esa carencia. Esta segunda fuga nos muestra tanto la suerte del héroe ante la muerte, y su carácter romántico al ensoñar en esos últimos momentos a una dama, como la insustituible valía de la amistad-fidelidad de Nito, quizá la mayor riqueza del héroe:

Nunca, tras oído el soldado, creyó Nito encontrar con vida a su amo, y ahora lloraba al decírselo, y cómo pensaba convocar a todos sus parientes de Siena para viajar con el cadáver a la ciudad natal del capitán, y hacerle solemne entierro (FFDG 70)

Una vez liberado y recuperado gracias a Nito, Fanto decide burlarse de Vero dei Pranzi de forma notoria. La actitud del héroe de vengarse de su enemigo, y el golpe de efecto elegido para ello, son propios de un caballero andante. Fanto decide destrozar la presa que había sido construida para desviar el río en su paso por la torre de Aquilasola, y aparecer a caballo inmerso en la corriente en el campamento ribereño en el que Vero pretendía anunciar la muerte de Fanto (p. 72). La aparición de Fanto responde a la perfecta estampa del héroe, que envuelto en el ímpetu de las aguas liberadas -y liberado también él- se presenta ante sus enemigos con esa demostración de fuerza: "Apareció Fanto Fantini della Guerardesca, digo, su caballo braceado en el corazón de la corriente, aumentando la espuma del río, vestido de verde, la espada desenvainada en la diestra. Todos lo vieron, la cabeza descubierta, sonriente. (p. 72)

El condottiero y el río son uno mismo, pues al emancipar las aguas de la presa que las contenía, está dando una lección a su enemigo, en la que la vida se impone a la muerte; es decir, el agua a la tierra yerma, precisamente en el lugar en el que iba a ser anunciado su fallecimiento. Recordemos además que Vero dei Pranzi recaía a Fanto las condiciones de sequía en las que se encontraría en la torre y en la muerte y desolación reinante en el terreno en el que ésta se asentaba, debido al desvío del cauce del río. La solución adoptada por Fanto entronca en cierto modo con la costumbre típica de las novelas de caballerías de castigar a los enemigos con su propia moneda y de forma ejemplar: "Los desórdenes existentes serán reparados y los infractores castigados, casi siempre de forma análoga a la infracción cometida. Por ejemplo, un gigante blasfemo

como Basagante acabará sus días por un venablo introducido en su boca." 332 La venganza de Fanto obra en sentido contrario: paga con vida la esperada muerte. Al tiempo que se burla de Vero en sus propias narices, está devolviendo la normalidad y la vida -el agua y el verde- al terreno yermo por la mano del hombre.

No llega a darse una comunicación directa entre el héroe y su oponente, sino que Fanto recurrirá de nuevo a un procedimiento típico de las novelas de caballerías: que un mensajero comunique la hazaña a los interesados. En las novelas de caballerías solía ser el caballero vencido el que debía acudir a la corte a la que pertenecía el caballero vencedor a contar todos los pormenores del combate. En el Amadís, Arcaláus -el mayor enemigo del héroe- acude a la corte a contar él mismo cómo había matado a Amadís. Arcaláus está mintiendo, pero intenta excusar su falta de modestia por no haber mandado a Amadís o a un testigo a contar su hazaña, mencionando un pacto previo entre los dos combatientes, por el que se alteraría la costumbre:

Señor, yo vengo a vos porque hize tal pleito de parescer a contar cómo maté en una batalla a un caballero; y cierto, yo vengo con vergüenza porque antes de otros que de mí quería ser loado; pero no puedo al hazer, que tal fue la conveniencia d'entre él y mí que el vencedor cortasse la cabeça y se presentasse ante vos hoy en este día; y mucho me pesó que me dixo que era cavallero de la Reina. Y yo le dixe que, si me matasse, que matava a Arcaláus, que assí he nombre. Y él dixo que havia nombre Amadís de Gaula; assí que él de aquesta guisa recibió la muerte, y yo quedé con la honra y prez de la batalla.³³⁴

Cunqueiro utiliza el motivo con un sentido diferente al que tiene en las novelas de caballerías. Si los caballeros buscaban alcanzar un honor y una fama en la corte a la que pertenecían, el ánimo de Fanto no es el de buscar la gloria entre sus conocidos, sino el de burlarse de su enemigo, aunque para ello peque de vanidoso y engrandezca su hazaña, convirtiendo su esfuerzo en el concurso de una ayuda sobrenatural ("¡Ve y dile a Vero dei Pranzi que me he escapado de Aquilasola llamando en mi ayuda a un río!", p. 72). El mensaje incidirá notablemente en la fama del héroe y en la gestación de una pequeña leyenda en torno al episodio del río:

Y no se habló de otra cosa aquella primav era y aquel verano en toda Italia, de que el capitán Fanto Fantini della Guerardesca, se había escapado de una horrible prisión disfrazado de río, y que con su disfraz había aprendido la lengua de las truchas y el deslizarse sinuoso de las anguilas, y que a veces dormido, soñando que era río, en vez de roncar le salía el canto mismo que hacen las aguas en las cascadas e hirvencias... (FFDG 72)

La fama del héroe le precede, y no sólo en lo relativo a su destreza en lo militar, sino también en el carácter fantástico del personaje; es decir, en el añadido popular que acrecienta su figura y le acerca a lo sobrehumano ("En Venecia creen, signor Fanto, que tenéis amistad con fuerzas secretas que están más allá de lo humano.", p. 102). En este ejemplo, es la fama la que ayudará al capitán a conquistar a donna Cósima; más adelante, Lionfante -habiendo convencido a Fanto- se preocupará por la fama de su amo para la posteridad; es decir, por mantener un recuerdo verdadero del héroe y despejar las calumnias vertidas sobre su figura en lo tocante a la muerte de donna Cósima, de la que era único responsable su marido (p. 122).

TERCERA FUGA

Es sin duda la más compleja por el tipo de prisión en la que el héroe está encerrado y por el esfuerzo necesario para la evasión. La prisión es una estructura concebida de forma matemática en torno al número seis ("La prisión tenía la forma de un hexaedro inscrito en una esfera, y cada celda repetía la forma hexaédrica en el interior y esférica exteriormente. (...) Calculó que la esfera en la que estaba encerrado el hexaedro que le servía de celda, tenía sesis metros de diámetro. El número de celdas era exactamente treinta y seis.", p. 76). Pero la mayor dificultad que entraña esta huida radica en que la prisión no es una construcción real, sino tan sólo un ejercicio imaginario de alguien desconocido en un principio para Fanto. Por tanto, la única forma de evasión consistirá en un ejercicio mental cuyo éxito sólo será posible con un esfuerzo imaginativo comparable al que concibió la prisión, de forma que el enemigo del héroe será el propio héroe y sus limitaciones ("Por dondequiera que vaya el héroe y cualquier cosa que haga, siempre está en presencia de su propia esencia, porque ha perfeccionado sus ojos para ver.")³³⁵.

Esta tercera fuga será la gran aventura de Fanto, aquella en la que deberá alcanzar las cotas más altas de concentración e inventiva, y por la que el narrador nos mostrará a un héroe fundamentalmente intelectual, cuya tarea consistirá en conocerse a sí mismo. Fanto desconoce a su enemigo, desconoce el por qué de su encierro y la naturaleza de la mente contra la que debe enfrentarse. El narrador se situará en la piel del protagonista, encubriendo al lector la personalidad, nombre y motivaciones de su enemigo, al que llamará "el Poder" o "el Gran Rector". Estas denominaciones, que tanto podríamos considerar arbitrarias como un intento del narrador por acercarse al máximo al

pensamiento del héroe (es decir, intentando denominar al enemigo como éste lo haría desde su desconocimiento), podrían también ser un guiño del autor o una metáfora de la lucha del hombre moderno frente al sistema que le impone la sociedad, el gobierno o los poderes fácticos, una lucha en la que tan sólo con la imaginación puede el hombre emanciparse. Desde otro punto de vista, el esfuerzo del preso contra "el Poder" simbolizaría también la lucha del individuo contra sus propias limitaciones, de la que únicamente puede salir victorioso gracias a la imaginación.

Una vez descubierta la naturaleza de su prisión el héroe se relaja, pues confía en su destreza mental y en sus posibilidades (p. 75). La tarea consistirá en familiarizarse con el problema y preparar la mente para la solución final. El primer paso del procedimiento es el de calcular la magnitud del problema, consiguiendo observarlo desde fuera, es decir, imaginar la prisión como si pudiese verla desde el exterior (p. 74). A ese esfuerzo imaginativo se le añadirá el de prescindir de la idea del tiempo, llegando a alcanzar una magnitud abstracta, una nueva magnitud en la que sólo él y su enemigo existen realmente; por lo que Fanto deberá concentrarse al máximo para desnudar su mente y privarla de cualquier idea, imagen, asociación u objeto que no pertenezca a esa nueva realidad geométrica en la que está atrapado (p. 77).

Las virtudes de las que hará gala serán la prudencia y la paciencia: "Pero, no quería precipitarse. La palabra sosiego cobraba para él, como en tantas otras veces, su total sentido." (p. 75) Son virtudes que, junto a la capacidad de reflexión y la constancia, caracterizan a nuestro héroe ante los problemas. Pero no sólo se apoyará en estas virtudes, sino también en sus conocimientos, y en las enseñanzas de sus maestros. Fanto es por tanto un hombre de cultura y conocimientos, paradigma del ansia de sabiduría renacentista (p. 77-8).

El enemigo dispone una batalla psicológica a sus prisioneros, intentando confundirlos acerca de la noción del tiempo, consiguiendo su desesperación al no poder contrastar esa noción subjetiva del tiempo con la convención objetiva del tiempo "real" -aunque el narrador niegue esta convención y tan sólo acepte la idea del tiempo como una realidad subjetiva. "... la presencia del tiempo en la mente humana, que es la única realidad del tiempo." (p. 76) Quizá el verdadero problema del hombre, o el más grave, o del que se derivan todos los demás, sea el del paso del tiempo. La verdadera lucha del hombre sería la lucha contra el tiempo, que en definitiva es una concepción subjetiva, una forma de la mente de estructurar y comprender la realidad externa. La lucha es entonces la del hombre contra sí mismo. Quizá fuese el hombre más feliz, más libre o más pleno si

podiese prescindir de la idea del tiempo como Fanto. Podríamos asociar también la idea del tiempo a la del sistema o el poder, siendo el tiempo un instrumento de control del poder, una forma de imposición al individuo en aras de determinados intereses. Esa concepción interesada e impuesta representaría el peligro de la sociedad moderna, mermadora de la libertad y de la realización del individuo. Quizá radique aquí la advertencia del autor.

Gracias a su concentración, capacidad de abstracción y continua reflexión, Fanto logra percibir la presencia de su alma, y reducir mentalmente su cuerpo en una línea (pp. 75-78). El efecto final será el de separar completamente su cuerpo -y a una línea- de su alma, que tomará la forma de una bolita, en un ejercicio de meditación que ensayará en repetidas ocasiones y por el que conseguirá levitar y hacerse luz (p. 78). El narrador interpreta el "viaje" o la levitación de Fanto como una disgregación del cuerpo y el alma y como un perfecto entendimiento entre ambas partes: "Y cuando "despertó", no le cupo duda alguna de que una nueva, estrecha, sincera y perpetua amistad, se había establecido desde aquel instante entre su alma y su cuerpo." (pp. 79-80)

La experiencia del capitán, estudiada y repetida, será la que finalmente ponga en práctica para evadirla: el héroe se transformará en una línea para hacerla coincidir con la puerta de salida. Su enemigo podría modificar la estructura de la prisión y desbaratar sus planes, pero en un primer momento renunciará a ello para no deshacer la perfección geométrica y matemática de su creación. (pp. 81-2)

El carácter extraordinario, y a la postre el que le define como héroe, del protagonista en esta aventura, se subraya con el hecho de haber sido el único capaz de fugarse de la esfera, de haber realizado por tanto una tarea negada a otros hombres. Esa excepcionalidad distingue al condottiero italiano del resto de los hombres de su tiempo. El motivo es fácilmente localizable en el Amadís en el episodio de la prueba de los Leales Amadores: Amadís pasará por el arco hasta el final, siendo el primer caballero en conseguirlo y demostrando así ser el perfecto y leal amador, acrecentando la admiración entre los suyos

Los hermanos, que más acordados eran, y vieron cómo Amadís acabara lo que todos habían fallado, fueron alegres por el gran amor que le tenían, y como estaban se mandaron llevar a la cámara, y el gobernador, con todos los suyos, llegaron a Amadís, y por señor le besaron las manos. 336

Amadís demuestra ser el mejor entre los suyos en el amor, Fanto, por el contrario, es el héroe de la inteligencia y la reflexión.

Pero una dificultad más tendrá que afrontar el condottiero, pues el "Gran Rector" "...engrosó las líneas que limitaban el polígono, reduciendo, por tanto, el tamaño del hueco por el que Fanto iba a salir." (pp. 82-3). El héroe saldrá victorioso de esta aventura, pero también dañado y marcado físicamente, pues la línea superior pintada por el "Gran Rector" le privará de gran parte del cuero cabelludo, mientras la inferior le arrancará media pulgada de carne a lo largo de los pies (p. 83). La "línea negruzca y maloliente" que cruzará su frente no podrá borrarse y será además motivo de debilidad física, de vulnerabilidad, repitiéndose el caso de Aquiles pero en sentido inverso (p. 84). Sufre por tanto el héroe una transformación física, una tara que será suplida con un injerto de pelo y unos zapatos especiales de Florencia. No encontramos noticia alguna de cómo afecta psicológicamente al héroe esta transformación, si la secuela física se corresponde con alguna merma de su capacidad intelectual, o de su humor etc...

Una vez recuperado descubrirá Fanto al "Gran Rector" de forma accidental: visitará a su antiguo maestro fra Luca Pacioli para "discutir el asunto de su prisión por geometría" (p. 85), y éste le recibirá con alegría, mostrándole una maqueta de la Esfera en la que Fanto había estado encerrado. Luca Pacioli era el responsable de la aventura en la que el alumno superará en inteligencia al maestro. La prueba superada se reduce entonces a una especie de juego intelectual entre colegas y amigos. Con ironía refleja el autor la amistad entre ambos, a pesar de las consecuencias para Fanto que, de cualquier modo, realza su condición heroica al superar en sabiduría a su maestro:

Y algo como ternura lo movió, y tocó. Notó la quemadura cuando ya se había dormido, como plomo, la mitad del índice de su mano derecha. No sentía dolor alguno. Fra Luca lo abrazó, y sopló en el pequeño muñón carbonizado del dedo.

-Te haré un índice de oro, querido Fanto. (FFDG 85)

CUARTA FUGA

Fanto se encuentra entre griegos, apresado en la isla de Tamos. Su condición de prisionero extranjero requiere la presencia de un intérprete de venecianos, quien le interrogará y le aconsejará que pague su libertad en oro. La escena del interrogatorio del intérprete guarda cierta similitud con el interrogatorio de Ulises en la isla de Paños en

LMU: a mbos héroes son extranjeros en una isla, am bos serán dem andados por la justicia sin razón, am bos tendrán que responder ante el juez local, y escaparán antes de conocer un desenlace o una resolución. Sin embargo los héroes y sus actitudes son también diferentes, como lo serán las consecuencias de su huida. Al ser interrogado, Fanto no inventa una personalidad ni una historia, sino que contesta simplemente la verdad y describe al intérprete las circunstancias de su apresamiento (p. 90)

Otro personaje que se menciona, aunque finalmente no concurre en la escena, recuerda sin embargo a otra obra del m indonense. Nos referimos al ministro de Forasteros (p. 90), que en UHPO sí será un personaje con cierta relevancia, con otro nombre para la ocasión: el oficial de forasteros.

Referimos estas similitudes no como meras anotaciones de intertextualidad, sino porque creemos vienen a significar la intención por parte del autor de reflejar una situación concreta: la del hombre frente a la Justicia. Ulises interrogado por el juez Teotiscos, Fanto por el intérprete de venecianos y don León -el supuesto Orestes- examinado por el oficial de forasteros; evidencian o -si se quiere- denuncian la indefensión e impotencia del héroe para obtener justicia de sus representantes, así como la arbitrariedad de éstos. La teatralidad e inventiva de Ulises (no desprovista de cierta arrogancia) chocan con la rigidez del juez Teotiscos, y el héroe tendrá que huir ante la posibilidad de ser aniquilado o de perder su libertad. Con su huida Ulises pierde el derecho a disfrutar de toda una vida junto a Penélope, a la que deberá abandonar por el apremio de su situación.

Fanto escucha al corrupto intérprete de venecianos, pero su verdadero enemigo es el gobernador del Basileo, quien, de forma interesada aplaza su entrevista con el capitán veneciano para repetirla en privado, con la intención de tener con él un encuentro sexual. Fanto se encuentra a merced de los caprichos del gobernador, cuyas inclinaciones sexuales priman sobre su voluntad de hacer justicia.

Por último, don León tendrá que responder ante el oficial de forasteros por las sospechas levantadas acerca de su identidad. El miedo y la desconfianza de Egisto convierten a Eusebio, el oficial, en un instrumento de una justicia que se contagia de las arbitrariedades e intrigas del rey a la que representa.

Para esta cuarta fuga el héroe necesitará, como en otras ocasiones, de la ayuda de sus fieles compañeros. Fanto se encuentra encerrado en una torre sobre un acantilado. Saltar al mar supondría destrozarse en las rocas, pero Remo y Safo acuden en una barca acompañados por delfines que, dirigidos por la cojita, formarán un lecho protector para

la caída. "El capitán cayó justamente sobre la cama que hacían el rebaño de delfines, al que Safo regía con voces cariñosas, llamando a cada uno por su nombre." (p. 95)

Safo es por tanto una importante ayuda además de una enamorada del héroe. El motivo de la ayuda prestada al hombre por los animales y de la perfecta comunicación con ellos es muy común en la obra de Cunqueiro (baste citar como ejemplo a Remo y Lionfante en FFDG); si bien la colaboración hombre-delfín la encontramos en los milagros de San Gonzalo: "-No te apures, abad, que criados tengo en el mar que nos ayudarán./ Esto dijo y entraron en la iglesia seis delfines que se estuvieron muy quietos mientras mi só el abad la última misa..." (SG 213)

A pesar de su capacidad para comunicarse con los delfines, Safo no es la "ayuda sobrenatural del héroe", ni la "viejecita servicial" del cuento popular, ni tampoco el ermitaño o el hada madrina, sino más bien el paradigma del enamoramiento. Safo representa el estado del ser humano al estar enamorado y su capacidad de entrega. El gesto de Safo de salvar a Fanto y su relación con los delfines son la perfecta metáfora de la nobleza de sentimientos que el amor inspira a las personas. Su comunicación con los delfines la embellecen como personaje, contrastando en todo momento esa belleza física y espiritual con la tara de la cojera y su pierna inútil.

5. LOS COMPAÑEROS

Nito, Remo y Lionfante forman una suerte de equipo, una piña organizada al servicio de Fanto. La relación entre ellos, y entre cada uno y el héroe, supera la supuesta para la ocupación que cada uno desempeña en ese equipo: el trío no sólo sirve al héroe sino que le acompaña y comparte con él la amistad. No hay tampoco una especial preferencia de Fanto por alguno de ellos, si bien su relación con Nito es mayor teniendo en cuenta que Lionfante y Remo son inseparables y forman una armónica pareja. El tratamiento recibido por cada uno es similar, pues, aunque Lionfante y Remo no sean humanos, son tratados como tales. Fanto confiará siempre en el concurso y en el don de la oportunidad de sus compañeros ("-¡Los míos me buscarán!- afirmó Fanto.", p. 91)

Nito representa los valores de la amistad y la fidelidad. Su calidad como personaje podemos analizarla desde dos ángulos.

1.- Su deseo de acompañar siempre al héroe, por dificultosa que sea su situación. Nito es el perfecto escudero.

Las vidas de Fanto y Nito están unidas desde la mocedad, desde su encuentro en la feria de Florencia, cuando Nito contaba con tan sólo veinte años. En la batalla, Nito pone en peligro su vida junto al amo: "Peleaba cubriendo a su amo por la espalda, y le gustaba gritar su nombre en la batalla." (p. 117). Esa proximidad física en la pelea define también la actitud del escudero, que no es otra que garantizar la seguridad del condottiero y socorrerle cuando fuese necesario. De esta forma la suerte del escudero será parecida a la que haya de acontecerle a su amo. En la primera fuga de Fanto, el peligroso pasaje a través del espeso bosque junto a dama Diana es concebido por el capitán pensando también en Nito ("Tenía que conseguir de dama Diana que al igual que a ella la acompañaban sus doncellas, a él le acompañase su fiel Nito.", p. 57). La actitud de Nito revela tanto su valentía como su confianza en el héroe: "Cuando Fanto le dijo a su criado Nito que había de acompañarlo, cogido de la mano de una muerta, a través de un espejo hacia una tumba en un país lejano, el escudero nada objetó./ -Sé, señor, que amas mucho la vida." (p. 58)

2.- Podríamos hablar de cierto paralelismo en las vidas de escudero y héroe, pues a ambos se les plantean aventuras y situaciones similares, sobretodo en el amor.

El primer dato a tener en cuenta en la similitud entre ambos personajes lo encontramos en el linaje: la tradición de las armas en la familia de Fanto le viene de su sexto abuelo don Giovanni, escudero de Enrique IV. Nito pertenece también a una familia de escuderos: "... de la familia de los Saltimbeni, buenos escuderos..." (p. 37), que, aunque no pertenezca a la nobleza, tiene sus propias tradiciones y señas de identidad que les caracterizan y de las que se enorgullecen (p. 40). Fanto en cambio puede considerarse como un ejemplo aislado dentro de su familia, en la que no parece haber una continuidad en las formas, valores y vocaciones, como en la familia Saltimbeni.

Es en el terreno del amor en el que capitán y escudero parecen caminar en paralelo. En la primera fuga de Fanto éste debe engañar a dama Diana con promesas de amor (p. 58), mientras Nito lo hará con la viuda que le proporciona el alimento para su amo (p. 58). La actitud de Nito será análoga a la del héroe en el episodio de donna Cósima: "Cuando su amo se enamoró en Chipre de donna Cósima, quiso Nito hacerse con la primera doncella..." (pp. 117-8). En esta actitud podemos considerar: 1.- Una demostración de lealtad al héroe al imitarle. 2.- Un deseo de imitación, en la que Fanto sería un modelo para el escudero. 3.- Un recurso para poder estar cerca del héroe y así servirle mejor, o el afán de hacer de escudero también en el amor.

Al final de la vida de Nito, todo este paralelismo con Fanto se transformará por accidente en una especie de suplantación o sucesión no intencionada. Nito, que cree muerto a su amo en Chipre, debe ausentarse del mundo y buscar la vida anónima y retirada de los camiones: "Pronto supo Nito lo que se decía de su amo, que había apretado el cuello de donna Cósima, y que había muerto, y el escudero se fue tierra adentro, lejos de los turcos y los griegos que le conocieron, haciendo posada en las aldeas y en los monasterios." (p. 119). El azar le llevará a la isla de Tamos, requerido por un sacristán para guardar unas reliquias. En las procesiones será aclamado como un héroe por las gentes, como si fuese el propio Fanto, victorioso capitán: "... y Nito iba al frente, con la espada desenvainada, y la gente le llamaba estratega y aplaudía." (p. 120). También la fortuna posibilitará su encuentro con Safo, la niña coja enamorada de Fanto, con la que se casará y tendrá descendencia, viviendo así una posibilidad abandonada por el héroe, que podría haberse llevado con él a Safo y comenzar una nueva vida. Nito asegura con su descendencia la continuidad de las peculiaridades de los Saltimbeni, mientras que en Fanto, sin hijos, se enfatiza todavía más la figura del héroe como caso excepcional dentro de su familia. Por otro lado, Nito continúa en el amor lo nunca conseguido por su amo: el amor estable y definitivo, frente a los amores eventuales y pasajeros de éste.

Nito representa en mayor medida que Fanto uno de los valores fundamentales del héroe en las novelas del indonés: la nostalgia. ("... lejos de mi casa, añorando los cuidados maternos, la fiesta y las carreras de caballos en la piazza, yo llevando la bandera de la Tartaruga, y ofreciendo el voto y el revuelo a una muchacha rubia que estrena escote bordado; digo que estoy nostálgico, ensañando el aroma de mi ciudad..." , p. 39). El único indicio de la nostalgia de Fanto que encontramos en la obra, no es suficiente para declararle un nostálgico, ni para afirmar que es un rasgo determinante en su personalidad: "Fanto amaba pasar, cuando podía, en su ciudad natal los últimos días del otoño, no regresando a sus tropas hasta que catava el vino nuevo." (p. 65)

El escudero siente también nostalgia de los compañeros ("Nito andaba triste por la muerte de su amo (...) preguntándose por dónde andaría Remo, que aquellos días con su compañía serían más llevaderos." , p. 120) y es a la vez respetuoso con la memoria de su amo y sensible con Safo: "Nito le contó la raga y tendido, y los dos lloraron el final. Nito calló lo de donna Cósima, por no manchar la memoria del capitán en el alma de la niña." (p. 121). Es sin duda el paralelismo más irónico trazado por el autor, aquel por el que Nito conquistará a Safo haciendo de héroe-narrador como Fanto lo hacía con donna

Cósima. El aspecto más singular de esta similitud es que Nito no cuenta su historia, ni se inventa una nueva identidad para asombrar a la mujer, sino que el amor surgirá en el relato de la suerte de Fanto: "Safó besó en las mejillas de Nito las lágrimas que derramaba por la muerte del signor Fanto, con lo cual, sin saber cómo, se encontraron amantes acostados sobre la memoria de aquél..." (p. 121)

Por su parte, Remo es también el paradigma del perfecto compañero, de la fidelidad y el cariño. Sus cualidades le diferencian del resto de los perros y son, aparte de las ya mencionadas, las que le confieren unas capacidades humanas o casi humanas, por las que es el mejor ayudante, pues puede entender y atender a su amo sin que nadie lo sospeche. De sus muchas virtudes, el narrador recuerda algunas: "Atiende voces en latín (...) va por vino a la bodega, y lo elige él (...) sabe soplar el fuego en las acampadas nocturnas, y da la mano." (p. 39). También es nostálgico como lo retrata Nito

Diré que sabe cuándo estoy triste (...) y Remo se da cuenta, y se acerca a mí, pone su cabeza en mis rodillas y me lame la mano, rumorea, y yo sé que me dice que él también está añorando, y que el elegir libremente y solitario las veredas que uno quiere, eso lo paga el alma. (FFDG 39)

y atento con los que padecen de nostalgia. Cuando el piloto del barco que le traslada a Chipre añora su tierra y desea pasarse un año de labriego, "Remo, por hacerle despertares campesinos se corría con el alba hacia la popa, imitando el gallo." (p. 99). Esta actitud no es otra que la del héroe Ulises ante la añoranza de Gallos en LMU.

Es, no obstante, otro rasgo el que caracteriza la "personalidad" de Remo y que, en otro orden, le iguala al héroe y en definitiva al ser humano. Nos referimos a la capacidad de soñar, quizá la virtud principal destacada por Cunqueiro en sus héroes y sin la cual sus aventuras no tendrían sentido o no serían posibles. Remo imagina a las hembras y ensueña encuentros con ellas ("... y ensoñando en la perra del dálmata...", p. 96)

El caballo Lionfante presenta como Remo la facultad de poder comunicarse con los humanos y servir al héroe con la inteligencia de una persona ("...entendía varias lenguas, siete entre germánicas y latinas...", p. 38) y también, como animal, con el instinto propio de los canes: "...y dándole a oler una prenda de un enemigo, le sigue el rastro como perro." (p. 38).

Lionfante es cariñoso con el amo y en el amor despierto y conquistador: "... y en los ratos libres sorprendiendo a las mujeres que iban a recoger leña, a las que hacía elocuentes y osadas declaraciones de amor..." (p. 84).

El tema de la amistad y la comunicación entre el hombre y su caballo también poco es novedoso en la obra cunqueiriana. Sirva de ejemplo la relación de Orestes con su caballo, o la de su padre Agamemnon. En la novela que ahora analizamos también aparece en la figura del señor Capovilla y su caballo: "Como su amo iba por los caminos ensoñando la Tabla Redonda mientras lo cabalgaba, algo pasó a la montura de las imaginaciones de l cavaliere, y así se compuso una asombrosa melancolía, que mostraba cuando se encontraba con las hermosas yeguas de su tiempo." (p. 170). Las facultades que caracterizan a los héroes de Cunqueiro (ensoñación, imaginación) también pueden presentarlas los animales que les acompañan. Pero de todos estos ejemplos, el que puede considerarse como la máxima expresión de la fidelidad del animal al héroe es sin duda el discurso de Lionfante en el Senado de Venecia para conservar intacta la memoria de su amo.

6. EL FINAL DE FANTO

El ocaso de Fanto Fantini como aclamado y heroico capitán tiene su origen en el episodio de Famagusta, tras el cual la relación del héroe con la sociedad cambia radicalmente al ser acusado de haber asesinado a Cósima Bruzzi. El narrador presenta en primer lugar dos versiones diferentes sobre la suerte de Fanto una vez desaparecido del escenario bélico de Famagusta: "El propio Lionfante ha contado cómo Fanto, malherido, escondido al saber que se le acusaba..." (p. 106) "Los que creen en la estancia provenzal de Fanto, estiman que murió de sus heridas chipriotas, y que Lionfante le sobrevivió varios años."³³⁷ (p. 107). También se mencionará la posibilidad de la muerte del capitán en la batalla contra el turco. El narrador juega en este punto a barajar diferentes hipótesis (datos y rumores) para deducir que Fanto no fue el asesino de Cósima: "Analizando el conjunto de datos y rumores que están a nuestro alcance, parece posible suponer que Fanto no dio muerte a donna Cósima, sino el burlado marido ser Franco Loredano, el cual pudo tener testigos de los adulteros amores." (p. 104). La distancia existente entre el narrador y el héroe nos resulta desconocida hasta el momento en el estudio de las novelas cunqueirianas, pues esa actitud del biógrafo que analiza y esudriña diferentes datos para ofrecernos una versión de los hechos lo más verídica posible, dista mucho de aquella otra actitud del narrador que fácilmente toma partido por su héroe sin necesidad de analizar o dudar, sino con la confianza y la

"lealtad" de quien se proyecta de algún modo en la figura de éste o se identifica con él; o de aquel otro narrador que no necesita justificar sus invenciones.

De cualquier modo el narrador, disfrazado de biógrafo, pero libre al fin y al cabo como los otros narradores del mandoniense, despeja todas las dudas sobre el final de Fanto inventando para él una última estancia en casa del tratante de caballos que le había vendido a Lionfante. Paradójicamente el narrador no justifica su invención, mientras para referirse al episodio de Famagusta tenga que atenerse a rumores y diversos datos. Sea cual fuere la exigencia narrativa que provoca esta actitud por parte del narrador, la estancia del héroe en casa del tratante puede considerarse al tiempo como una recapitulación de éste sobre la vida (un interludio nostálgico) y el último esfuerzo ensoñador, la última tentativa, ya sólo mental, por vivir la postrera aventura, tanto bélica como amorosa, y despedirse del mundo, de la vida y del campo de batalla.

En el esfuerzo nostálgico o de recapitulación del héroe despuntan dos metáforas complementarias: el camino como imagen de la peripecia y la tarde como presentimiento del final y como final real del camino que recorre el día:

La vida se acababa. El camino atravesaba rápidamente el valle, pasaba el río por un puentecillo (...) y desaparecía, ya a la derecha, ya hacia la izquierda, tras de una nube rojiza que se posaba lentamente, a la hora vespertina. Siempre que Fanto se sentaba a rememorar, le parecía que caía ya la tarde, aunque fuese muy de mañana... (FFDG 108)

Y la recapitulación se convierte en juego, en teatro en el que el héroe inventa como hiciera para él su tutor- personalidades diferentes, diferentes interlocutores de imaginarias conversaciones, que representan a los otros yo de Fanto, los Fanto soñados por el héroe y los que en verdad vivieron en él: "Paseando, hablaba en voz alta, largos diálogos en los que era a un tiempo él mismo y los otros, los otros que también eran Fanto y pasaban disfrazados de apetitos que él tuvo, de esperanzas, de triunfos, de derrotas." (p. 109); aunque el héroe nunca pierda la noción de sí mismo: "Sabía cuando hablaba el verdadero Fanto, porque entonces, en su papel en el diálogo, usaba llevar la mano derecha al cabello dorado, alisándolo como solía. (p. 109). En estos ejercicios imaginarios el protagonista se humilia para el lector, pues aquel ilustre capitán que decidió en su mocedad vivir su propia vida sin tener que inventarse otras identidades, proyecta en su vejez todos los espectros de sus ensoñaciones, todas sus frustraciones o sueños no cumplidos, hecho que le devuelve la condición de hombre.

Por otro lado, el paseo como espacio idóneo para el monólogo en voz alta aparecía ya en LMU y en SVSVI, cuando Sinbad dialogaba con el mar, es decir, consigo mismo.

La imaginación del héroe parece fecunda en sus últimos días, en sus últimos paseos, y así la presencia de la batalla, la aventura de la estrategia, se revela ante sus ojos, aunque sean batallas de otras épocas: "Oteaba, por si descendían de las amarillas colinas las vanguardias de Julio César, y daba a los suyos órdenes breves y concisas..." (p. 109).

La actitud del narrador para describir el carácter nostálgico de su protagonista, vuelve a parecerse a la del resto de los narradores cunqueirianos: el narrador construye un ejemplo que sirva al lector para imaginar otras ocasiones similares en las que el héroe inventa nuevas aventuras, de forma que pueda deducirse a través de ese ejemplo una visión completa de todo un proceder, y de la forma de imaginar de Fanto en sus últimos días. El ejemplo se refiere a una visita imaginada, una embajada de Italia que pretende los servicios del capitán (p. 109). Es entonces cuando el narrador perfila ese ejemplo, dándole forma con su propia imaginación: "La ciudad, por ejemplo, se llamaba Chiaramontana, era muy rica y la querían a la vez el rey de Francia y el duque de Milán." (p. 110). La motivación de las ensueñaciones de Fanto parece análoga a la de Sinbad: la nostalgia de la aventura y la juventud llevan al héroe a imaginarse necesario para la sociedad y que es requerido por ésta.

Fanto adorna la escena imaginada con idealizaciones sobre su figura heroica, con gestos y ornamentos propios del héroe ensueñado: "... y el izquierdo apoyado en la cruz de la larga espada, una espada larga, de bizantino, que él no había tenido nunca, pero que ahora le parecía un complemento indispensable en el aparato del trato." (p. 110).

La imaginación del héroe y la del narrador (mucho más cercano al autor en los pasajes en los que se difumina la "piel" del biógrafo) se identifican y confunden una vez más. En ocasiones no puede percibirse una delimitación entre ambas, ni rasgos que las diversifiquen o por los que identificar cada una de ellas. El ejemplo citado es el mismo analizado en el primer epígrafe, por lo que no vamos a detenernos.

Como indicábamos más arriba, la nostalgia de Fanto no sólo se encamina a saborear las dulzuras de la aventura bélica, sino también las del amor: "Una muchacha le tiraba un guante blanco, y al querer cogerlo en el aire se le iba, que era una paloma. La muchacha entonces le mandaba los ojos negros, negros, y las pupilas estaban allí, ahora mismo, brillando en el agua del pozo." (p. 111) Encontramos también el motivo del guante en el Amadís, aunque el sentido de la entrega del guante por parte de la dama es diferente. Oriana, amada de Amadís, deja caer los guantes ante el héroe, dándole su

consentimiento para que parta en pos de una aventura: "... dexo caer las luvas de la mano en señal que lo otorgava, que assí lo tenían entre ambos concertado"³³⁸.

La ensoñación del viejo capitán se interrumpe con la presencia del camargués (pp. 112-3). La última imagen del héroe nos lo muestra ensoñando a la mujer, al tiempo que revela su decadencia física: "Se le ponía frío en la frente y en el pecho, y se le dormía la pierna izquierda, que tardaba en despertar bajo pellizcos y friegas, lenta y dolorosamente." (p. 113). También debemos hablar de la ensoñación más carnal: "Entraban las gemelas Bandini dell' Arca, con sus camisones abiertos por ambos costados hasta la cintura, y una y otra le ofrecían a Fanto sus largas, blancas, suaves piernas..." (p. 113).

Quizá sea precisamente la labor del narrador y su actitud respecto a Fanto la que evidencie que nos encontramos ante un héroe diferente en la narrativa cunqueiriana. Por un lado Fanto es un triunfador en sus empresas bélicas (a pesar del difuso y último episodio de Famagusta), es aclamado por las gentes y goza de fama incluso posterior a su muerte y tiene aspecto de héroe de romance. En este sentido tan sólo puede comparársele a San Gonzalo mozo (en el aspecto) y a San Gonzalo comero pastor (triunfador en sus empresas y venerado por las gentes). Fanto no es sin embargo tan cercano a nosotros los lectores como lo eran Ulises, Felipe u Orestes. Las cuitas y anhelos del capitán no son las propias del protagonista de la novela de Cunqueiro; es decir, no son sus sueños, sus nostalgias, sus frustraciones, sino más bien aquellas derivadas de la aventura y de las situaciones en las que tiene que luchar por la supervivencia. La vida de Fanto se nos relaciona como una trayectoria en la que los éxitos se suceden, y no como una vida soñada o ensañada por el protagonista de la novela. No son sus sueños, sino más bien sus hechos, los que conocemos. Es cierto sin embargo que en el amor Fanto se acerca a los otros héroes del mindoniense, aunque su alto grado de éxito como conquistador también nos resulta un tanto novedoso. Algunas actitudes, como el adulterio con Cósima y la consiguiente traición a la amistad con su marido, no concuerdan con la ética defendida por el autor y encarnada por sus otros héroes. Razones como ésta nos inclinan a comprender a Fanto desde otro punto de vista, como es el histórico. Fanto representa a un tipo determinado en una época determinada, y, debido al tratamiento pseudo riguroso del narrador-historiador (o biógrafo), tiene una deuda como personaje con la época a la que pertenece; es decir, que su libertad no es tanta como la que puedan representar los otros protagonistas cunqueirianos. Fanto es un soldado astuto con las armas y sin demasiados escrúpulos en el amor, y en definitiva

estos son los rasgos que le caracterizan. Por ello, Fanto es menos humano que sus antecesores en la novela cunqueiriana, y, si se quiere, responde más a la caricatura de un prototipo (como es el condottiero) que a la estampa de un soñador o del hombre. Tan sólo en algunos fragmentos Fanto nos recuerda ese carácter soñador, como es el del final de su vida o el de su deseo de desapearse de la influencia obsesiva de su tutor Capovilla y emprender una vida propia -quizá un recuerdo del mozo Ulises-.

Creemos además que el autor no está tan apegado a su héroe como en el resto de las novelas analizadas. Fanto no es el vehículo por el que el autor nos muestra sus preocupaciones, sus anhelos o su forma de entender y soñar la vida, sino que debemos señalar cierta distancia entre el autor y el héroe, desconocida hasta este momento, pero evidente en FFDG.

Por último destacaremos cierto carácter trágico en el personaje de Fanto, ya que el capitán, triunfador en la aventura bélica, no lo es en la del amor. Será Nito el que encuentre la paz del matrimonio y la alegría de la descendencia, valores propuestos como monolíticos e intocables en LMU. Fanto no tendrá descendencia ni amor seguro, sino tan sólo el premio de sus conquistas. Resulta irónico traer ahora la cita de Savater que comentábamos en nuestro estudio de San Gonzalo al hablar de su compañero Munio como representante de la figura del "amigo del héroe": "Suele ser el amigo un poco menos fuerte (en todos los sentidos) que el héroe, lo que resulta fatal a la hora de emular o prolongar sus hazañas; al perecer allí donde el héroe hubiera vencido..."³³⁹. Es Nito (el amigo del héroe) el que triunfa allí donde el héroe perece: en el terreno del amor. Los términos se invierten cuando Nito es confundido con un capitán por las gentes de la isla de Tarnos: el héroe (Fanto) triunfa en las empresas militares pero fracasa en el amor, mientras el amigo del héroe (Nito) triunfa en el amor -justo con una de las mujeres del héroe-, y es también reconocido como triunfador en la aventura bélica, sin haber alcanzado ni de lejos los méritos de Fanto, sino que, irónicamente, le vienen por fortuna. Es en este sentido en el que Fanto toma el barniz de un personaje trágico.

Nito representa además uno de los valores más importantes del mundo cunqueiriano: la amistad. La amistad Nito-Fanto es la más alta de las conocidas entre héroe y compañero (ya sea aprendiz, paje, discípulo...), y quizá lo sea porque ambos personajes casi se mueven en un mismo plano, a pesar de ser uno escudero del otro.

NOTAS

1.- Al peculiar contraste suscitado por la confrontación de la biografía erudita y la libre fantasía se refiere González Millán en su obra con las siguientes palabras:

VFF preséntase discursivamente como unha biografía historicamente documentada, e ao mesmo tempo evidencia a súa propia destrucción, ao incorporar elementos irrealis e fantásticos. A desnaturalización a que somete Cunqueiro os diversos tipos de discursos refléxase no xogo irónico co discurso científico: trátase dunha biografía histórico/fantástica, cunha síntese que desintegra o tipo de discursividade que se intenta impoñer. O xogo con códigos históricos reforza o sentido lúdico xerado por unha falsa erudición.³⁴⁰

2.- Para una interpretación de los recursos líricos utilizados por el autor en este pasaje, V. Martínez Torrón, op. cit., pp 120-121.

3.- "Se habrá de distinguir también entre una intertextualidad general o externa (relaciones intertextuales entre textos de diferentes autores) e intertextualidad restringida o interna (relaciones intertextuales entre textos del mismo autor).³⁴¹

EL AÑO DEL COMETA: LA INVIABILIDAD DEL SUEÑO

1.- EL TIEMPO Y EL ESPACIO

Encontramos de nuevo en EAC unas coordenadas espacio-tiempo típicas de la novela de Cunqueiro: en el tiempo confluyen el pasado, más o menos lejano, las costumbres arcaicas y los avances de la tecnología ("... y para la vida cotidiana hablamos entre nosotros en la plaza(...) y por votos secretos designamos siete ciudadanos para que administren los dineros públicos (...) Podía Paulos explicarle a David lo que era el teatro, la escopeta, París, los fuegos artificiales, el reloj de bolsillo y el daguerrotipo..." p. 172) (1) En definitiva, la libertad del narrador es casi absoluta para mezclar costumbres políticas casi idílicas o platónicas con otras necesidades sociales mucho más modernas como el sex shop (p. 159).

El espacio se adapta perfectamente a esta premisa, ya que la ciudad es un marco abierto en el que "conviven" todas estas anacronías, de forma que puede considerarse como un paradigma de la Historia, no como materia muerta sino como ejemplo de pluralidad, es decir, de vida. La ciudad -a priori un espacio concreto- se convierte en un organismo vivo en el que se confunden las gentes que la habitan y las que la habitaron, en la que conviven presente y pasado, y cuya fisonomía depende de cómo la imaginemos, de cómo la soñemos, o de cómo nos la presente el narrador: "La ciudad despertaba sus días todos desde el paso de Julio César, con todos los que la habitaron. O se dormía en la dulce noche de agosto con los que ahora mismo vivían en ella. Todo pendía en quién soñase y qué..." (p. 74).

Pero también hay un lugar para la crónica histórica, para que el narrador (disfrazado en su momento de cronista) refiera el episodio del paso de Julio César o la historia de la fundación de la ciudad en torno a una fuente que es testimonio del pasado, de sus diferentes gobernantes, costumbres y celebraciones, y además su epicentro arquitectónico ("Las calles salen todas de la plaza de la fuente...", p. 43) (2)

De cualquier manera, a pesar de la libertad y la confluencia de espacios y tiempos, Galicia, y más concretamente Mondoñedo, están presentes en la ciudad natal del héroe, y lo están quizá precisamente por el hecho de ser la ciudad natal: el espacio al que ha de regresar el héroe tras su aventura no es otro que el espacio del autor, Mondoñedo. Es la misma ciudad a la que han de regresar San Gonzalo, Ulises, el propio Cunqueiro y nuestro nuevo héroe Paulos; el espacio de los recuerdos, del hogar y las impresiones infantiles. No es por tanto coincidencia que en la Ítaca de LMU y en la ciudad de Paulos

(que él llamará Lucerna en sus imaginaciones), se perfumen los armarios con membrillos ("Salió del armario, haciendo rodar los membrillos por el suelo.", p. 126), y que el olor de ambas ciudades sea también el del membrillo: "De la ciudad que, en aquel momento, olía a membrillo." (p. 113). Tampoco nos resultan accidentales ciertas similitudes entre Paulos y San Gonzalo -que se analizarán en su momento-, y la relación especial de estos dos protagonistas con su ciudad.

2.- ORIGEN, INFANCIA, EDUCACIÓN.

"Paulos venía de la gente más antigua de la ciudad, y tenía en ella parientes." (p. 46)
Tan sólo tendremos una pequeña pincelada de la infancia del héroe, en la que la madre representa la dulzura y la protección, pues es ella quien ve la por el sueño del hijo. El recuerdo del padre es nulo a no ser por su voz de cuando dirigida al antiguo perro Mistral: "Sólo recordaba una mirada y unas sonrisas dulces que venían hacia él desde la puerta de la habitación, y que estaba allí, mecéndose en el aire, hasta que por fin se dormía./ De su padre, que murió un par de años después, no recordaba nada." (p. 47). La temprana orfandad obligará al protagonista a ausentarse de la ciudad, pero a su regreso el recuerdo de la madre y el de la tierra natal surgirán al unísono: "Se dejó calar por la lluvia, y por primera vez recordó cómo su madre lo bañaba, canturreando. La voz venía con la lluvia, de la tierra mojada, de las raíces de los árboles, del viejo nogal. (...) Comenzaba Paulos a darse cuenta de que había regresado." (pp. 63-4). Volvemos a encontrar en este fragmento (que arranca en la mitad de la página 63) el sentido que veíamos en LMU del regreso a la tierra natal como el regreso al mundo de la madre, como nostalgia de la infancia:

héroe-Paulos-Autor------(Nostalgia)-----Madre-tierra natal-infancia (Mondoñedo)

La infancia del huérfano Paulos transcurre junto a su tutor, su tío Fagildo, en la ermita que éste habita fuera de la ciudad. Fagildo representa al hombre que renuncia al MUNDO para reencontrarse con la ALDEA: músico y hombre rico decide hacerse ermitaño y ejercer de santo, un santo convertido en una suerte de adivino rural que vende las plantas que recoge y cobra lo necesario para vivir prediciendo todo lo

relacionado con los embarazos de las mujeres del lugar. Su ciencia no es exacta, sino que consiste en ayudar a las gentes a soñar con sus palabras de aliento (p. 49).

Fagildo cederá todo su dinero a su pupilo, que además podrá beneficiarse de la herencia de sus padres, que idealizará siendo pequeño: "... y el niño se metía en la cama, se arropaba e iba adormilando, soñando con su reino remoto." (p. 52) No es tanto un sueño vanidoso, sino más bien el germen del que albergará en su madurez: el de soñar con un mundo o reino propio, variado y diferente, rico y plural a su antojo. Y ese reino sólo podrá ser alcanzado por nuestro héroe en sus sueños, creándolo al margen de la realidad. Su educación es variada. Por un lado, su tutor le enseñó las materias académicas comunes ("a leer y escribir, y mucha geografía", p. 53), y también aquellas más exquisitas -italiano, reverencias y buenas costumbres-, para que estuviese preparado para la vida social europea. Ambos ensayan encuentros y reverencias con imaginarias mujeres de la nobleza parisina, a las que Paulos retrata mentalmente con las escasas referencias femeninas que maneja en ese momento: "Ya en la cama, Paulos buscaba en la memoria rostros que ponerles a aquellas señoras de tan hermosos apellidos. Pero los únicos rostros femeninos que lograba hallar en sus recuerdos eran los de las mujeres de las visitas semanales de Fagildo a la taberna." (p. 54). El ejercicio sugerido por el tutor, una pantomima sin público, recuerda la relación de Fanto Fantini con Capovilla y la educación recibida por el joven capitán. (3)

Cuando el adolescente crece, surge en él la necesidad de conocer mundo, de coger un camino, y Fagildo decide que vaya a Italia a un colegio aristocrático, creyendo satisfacer así las inquietudes de su protegido: "...y Fagildo se daba cuenta de que a veces se sentaba a la puerta de la ermita y contemplaba el camino con una mirada melancólica." (p. 53). En el viaje, en el que el héroe será acompañado por un músico milanés -que ejercerá también como tutor-, se conjugan la nostalgia y la amarga despedida, ya que Paulos se separa de Fagildo y además abandona un estado de plenitud e infancia fácil y despreocupada; con la esperanza de una vida nueva, de una vida quizá llena de aventuras y experiencias, cuyo punto de partida lo representaría la posibilidad material que le ofrece la riqueza heredada. "Y se emocionó pensando que, de un momento a otro, iba a ver unas naves que quizá fuesen suyas, y regresasen de Indias." (p. 57)

Paulos regresa finalmente a su ciudad natal, no sabemos si después de haber viajado por las grandes capitales, como le sugiere Calamatti -su tutor italiano, p. 59-, o con la intención de hacerlo en el futuro. Lo cierto es que sólo parece albergar el viaje por

medio del sueño y la imaginación, dedicándose en cambio a establecerse en su ciudad y a iniciar una vida urbana acomodada y tranquila. El regreso del héroe marca el final de la infancia y la adolescencia y el comienzo de la madurez, en la que ya no tendrá los sabios consejos de su fallecido tío Fagildo, al que pensará sustituir como santo local en un primer momento, idea que abandonará por no disfrutar de la talla del fallecido: "¿de dónde sacaría la infinita compasión y la alegre esperanza que vivían en la voz de Fagildo..." (p. 59). Paulos no estaba llamado a ser el "menceñeiro" local, sino a representar a otro tipo de héroe, a un héroe soñado desde el convencimiento de que toda ciudad necesita un héroe. Aunque nos parece interesante, no compartimos la opinión de Mariano López López, que atribuye la decisión del protagonista a su egoísmo: "Es una señal de que su fantasía es egoísta, encerrada en sí misma e imaginada con la única mira de la satisfacción personal.³⁴²" Creemos más bien que Paulos admira a su tío Fagildo y su noble labor, pero simplemente no siente la misma llamada (sí como forma de homenajear la figura de Fagildo) ni se siente capacitado para ello. Renunciando a ser el santero local, está siendo sincero consigo mismo y con el pueblo, al que tendría que engañar cumpliendo un papel que le queda grande, o que no es el suyo.

3.- EL HÉROE Y EL AMOR

Podemos hablar de dos tipos de manifestaciones del amor para el héroe en EAC. Por un lado la relación de Paulos con María, en la que el autor describe con detalle un estado de enamoramiento ideal; por otro, la sexualidad que puebla la imaginación del héroe, el recuerdo de otras mujeres, diferentes ensoñaciones de amores o encuentros sexuales.

María, la joven rubia de ojos azules de la que el héroe está enamorado, es la perfecta interlocutora para el héroe-narrador (4), siempre preguntando y siempre interesada por el relato de éste. María representa la perfección del amor en pareja, de la comunión de la pareja frente al mundo, frente a la realidad, como refugio y célula primaria desde la que inventar un mundo nuevo o reinventarlo. Así, un Paulos enamorado de verdad ("... miró con inmenso amor a María.", p. 66) explica a su amada el significado de tenerse el uno al otro, comentando la importancia de apretarse la mano "de cierta manera": "-¿Y qué quiere decir? /-¡Que estamos solos en el mundo, dueños del mundo, María!" (p. 66). En la misma conversación, sobre la *Cartuja de Parma*, el joven enamorado descubre su

intención y su actitud ante la vida: la de descubrirla y conocerla mientras la vamos soñando ("La conocía soñando.", p. 66)

Los dos amantes se saben románticos, viviendo su amor a imagen del soñado por Paulos o el leído en las novelas, viviendo como protagonistas de otros amores inventados, posibles (p. 68) Y en esa idealización del amor, la mujer representa de nuevo el elemento frágil y delicado de la pareja, necesitado de la protección del hombre, como estudiábamos en LMU (sobre todo en la pareja Laertes-Euriclea); y el amor, una necesidad eterna ("¿Tengo que amarte?/ -¡Siempre!", p. 80).

El narrador inventa para la pareja episodios fantásticos en los que resalta todavía más la fuerza de la unión y el poder del amor, capaz de liberar a María de una jaula de mimbre a golpe de voz (p. 69). A pesar de embellecer la escena con ornamentos fantásticos ("María se recostaba en el aire, vestida de azul. La brisa la llevó a los brazos de Paulos...", p. 70), el narrador descubre su artificio y señala su labor: "Estos asuntos hay que contarlos así, de una manera vaga y fantástica.", p. 70)

La relación entre los dos jóvenes es diferente a las que hemos analizado hasta ahora, si bien la de Ulises-Penélope sea una primera aproximación por parte del autor a la descripción detallada del amor total que encontramos en la que ahora estudiamos. El de Paulos y María es un amor más perfecto, más fluido y sin fisuras, al tiempo que es descrito con mayor detalle y profundidad. La comunicación entre ambos es muy elevada y fructífera. María atiende siempre a su amado, que se detiene en contar todo aquello que se le ocurre, incluso los asuntos del trabajo, aunque para él el trabajo no es un tema tedioso sino entretenido e incluso fantástico. "Paulos ensayaba ante María el discurso de presentación de las señales a los cónsules y astrólogos." (p. 120) Por otro lado, aunque ambos estén comprometidos, no llegarán a casarse, pero viven el amor como si ya lo estuviesen, como el fruto de una experiencia marital exitosa. No conocíamos el tratamiento de la vida marital (pseudo-marital en nuestro caso) con detalle en la narrativa de Cunqueiro, si no en la frustrante relación entre Egisto y Clitemnestra, en la que se nos mostraba cómo los factores externos podían ser mayores que el amor y desestabilizar toda posibilidad de felicidad marital. Si en la relación Ulises-Penélope, el autor nos muestra qué es el amor (la belleza y la grandeza de estar enamorado), en la de Paulos y María nos enseña en cambio cómo vivir ese amor en pareja, de forma ideal. Es por ello por lo que creemos que en esta relación, el autor está proyectando cómo sería para él una relación de pareja ideal, o cómo desarrollar el amor a través de la convivencia.

Paulos corresponde la disposición natural de su amada para representar el papel de narrataria (mientras él cumple sin duda con el de héroe-narrador) con todo tipo de muestras de cariño y atención: "Le devolvía la taza a María, acariciándole de paso las manos, rozando con sus labios su frente." (p. 120). Y María, y el mundo que ofrece el héroe, un mundo de objetos y de comprensión, es también el de la inocencia y la dulzura. "Paulos bebió, se limpió la boca con el pañuelo que le había regalado María, y que olía dulcemente a espliego." (p. 117)

Cuando el joven piensa en su amada, la imagina como ejemplo de delicadeza y de mujer que está siempre pendiente de la suerte de su hombre: "María habría volado al más alto de los cipreses, cuidando de no despertar a los ruiseñores, y se preguntaría qué caminos sentirían en aquel momento sobre su piel los pasos de Paulos." (p. 202); o, en una tesitura más romántica, como perfecta enamorada al estilo cortés, curando las heridas del héroe mientras éste cuenta las vicisitudes de la batalla: "-¿No le tuviste miedo?-le preguntaba María, sentada a sus pies, curándolo con agua desinfectante... / -Fue, María querida, que vino una flecha de través, y yo la golpeé con mi espada..." (p. 230). En otro fragmento, el protagonista se verá a sí mismo ya no como amante romántico sino como un marido honesto en una vida sin problemas, aunque está imaginando una vida con una "visitante de la tarde" (un ser extraño que vive externamente): "Quizá, cansada de vivir extramuros de los humanos, buscase una dócil compañía, un marido honesto en una ciudad de provincias, años tranquilos, suaves como lana bien cardada. Yo envejecería y ella no." (p. 127).

La visita a los padres de María, en la que el héroe parece tan sólo querer declarar sus intenciones, pero que los padres entienden como una formal petición de mano -no será así-, constituye un pequeño pero importante episodio en el que conoceremos con detalle la forma de entender la vida de Paulos. Por un lado, éste accede a la visita gracias a un status recientemente adquirido, de forma que nuestro héroe es también un hombre de su tiempo, sujeto a unas normas sociales, a unas convenciones:

Los padres de María decidieron recibir a Paulos, que ahora ya tenía oficio remunerado, figuraba en el escalafón, y en su día tendría jubilación, y si moría, le quedaba a María la viudedad reglamentaria. (EAC 101)

Pero el narrador nos mostrará el enfrentamiento del héroe contra esa visión rigurosa e interesada del amor, con la preocupación por asegurar el futuro económico de la hija a través del matrimonio. Nos encontramos por tanto ante una tensión entre dos mundos: la idealización del amor, postura representada por Paulos, y la visión del padre de María (5). Los padres de María (cuyos nombres desconoceremos, quizá porque no tengan

personalidad suficiente ni relevancia como personajes, sino tan sólo como representantes de determinadas ideas implantadas en la sociedad) son un paradigma de la obsolescencia de la sociedad con la que el héroe debe enfrentarse; son, en definitiva, una postal de una época: "... en un sillón, hacía que bordaba la madre de María, y tras ella el padre, de chaqué, se apoyaba con una mano en el respaldo, como si fueran a fotografiarlo..." (p. 101)

1.- 1.- El Padre de María sólo parece tener la preocupación de participarle a Paulos la riqueza de la familia, asegura rse de la solvencia económica del joven astrólogo y cumplir a rajatabla su obligación de enseñarle y ofrecerle a éste la dote (p. 105). En su conversación con el pretendiente mostrará tanto su interés en los aspectos del matrimonio relacionados con el dinero, como su carácter autoritario de pater familias y su desprecio por la gente del teatro, erigiéndose como paladín de la moralidad al hablar de la tía Eudoxia: "-Una cosa es salir de ángel o de peregrina en una procesión, o hacer el papel de pastora en un pesebre de Navidad, y otra recibir diálogos amorosos en las tablas, enseñándolo todo..." (p. 103).

La dote es el asunto principal en el que divergen las dos personalidades enfrentadas, pues el joven ni quiere ver o tocar la dote, y únicamente reclama para ellos un amor verdadero, surgido en la infancia y alimentado con su fantasía. Incluso esa divergencia de opiniones se concentra en un gesto físico en el que el romanticismo y el "mercantilismo amoroso" se revelan irreconciliables: "La mano del padre de María fue interrumpida en su viaje hacia el mantelillo de terciopelo rojo, que cubría la dote, por la mano de Paulos." (p. 107) En su exposición ante sus futuros suegros, el héroe describe la naturaleza de su amor (que compara con el de Romeo y Julieta, a los que dice haber conocido), defiende su honestidad y demuestra sentirse más íntegro por no pensar en el dinero, hecho por el que se siente con mayor dignidad y derecho para llevarse a su amada: "No habiendo tocado ni el oro ni la plata, puedo acercarme sonriente a María..." (p. 108).

1.- 2.- María.- Enamorada, con la ingenuidad de la mocedad y del amor puro, se sentirá nerviosa ante la visita, con el temor o la incertidumbre de no saber cómo encajarán sus padres a su pretendiente, y con el papel de introducirle: "María, nerviosa, no sabía cómo romper el silencio. Se sentó en el taburete del piano y anunció otra vez: -¡Éste es Paulos Expectante!" (p. 102)

1.- 3.- Eudoxia. Es la tía de María. Su concurso en la escena es pequeño, pues su autoridad y credibilidad en la casa están eclipsadas por la figura del pater familias. Sin

embargo, es un personaje benefactor del héroe en esta pequeña prueba del individuo frente a la rigidez de la sociedad y sus normas. Eudoxia funciona además como llave de paso entre las dos posturas. Es romántica, alaba la imaginación de Paulos ("Nunca creí que en la presentación de un pretendiente se escuchasen cosas tan hermosas.", p. 103) y es también fantasiosa: "... sostendría hasta el final de sus días que salieron por la ventana, en vuelo, y no por la puerta, andando." (p. 108)

1.- 4.- La madre.- Representa su papel en el cuadro familiar trazado por su marido, pero ella, mujer al fin, también tiene su punto romántico y se emociona o en cierto sentido envidia la situación de la hija ("... resucitando en su corazón algún sueño de juventud, entremezclaba risas con su lloro." (p. 108)

1.- 5.- El narrador.- También se apunta al romanticismo y a la fantasía, embelleciendo el relato del final de la visita como lo harían el héroe o Eudoxia: "Es decir, volaba sobre los naranjos de los huertos, y se posaba en las chimeneas para averiguar por dónde huían los amantes." (p. 108)

El episodio de la visita a los padres de la amada podría tener una referencia autobiográfica, como cuenta el propio Cunqueiro a Moram Fraga en su última entrevista. (6)

María es el gran amor de Paulos y a ella le debe su fidelidad. Sin embargo, la imaginación y el recuerdo suelen discurrir desbocados por la mente del héroe sin que el jinete pueda frenarlos en atención a esa dirección deseada. El imaginario de Paulos está poblado de imágenes y ensoñaciones con otras mujeres, algunas reales, aunque la mayor parte inventadas o imaginadas a partir de referencias concretas (la literatura, las estampas).

Encontramos en primer lugar dos apuntes sobre su comportamiento amoroso en la adolescencia, antes de reencontrarse con María al regresar a la ciudad. El primer apunte nos lo cuenta el narrador siguiendo una línea cronológica. Paulos se enamora de la mujer del capador, a la que denomina como a una dama de sangre real, utilizándola como modelo para encarnar a las damas de alta sociedad de las pantomimas cortesanas ensayadas con Fagildo (pp. 54-5). Reaparecerá más adelante ese enamoramiento como recuerdo dulce y secreto, pues la atracción sentida por ambos no podía manifestarse abiertamente por la presencia del capador ("Le habían venido a la memoria las grandes damas de París, la joven mujer del capador, con la que tanto había soñado..." (p. 61).

El segundo momento de la adolescencia del protagonista lo conoceremos al final de la obra, en una analepsis en la que se recuerda una noche en la que el héroe tiene una cita

inesperada. Éste debe salir a buscar su paraguas, olvidado en la academia, y esa salida nocturna es tenida por su preceptor como una cita amorosa. Al joven le agrada que le vean como a un conquistador: "Paulos sonrió a su vez, tomándose por hombre, y orgulloso de que lo tomaran (...) y regresó haciendo tiempo, para darle sospechas a Nerone Carlo Trivulzio de que la cita había sido lograda..." (p. 186). A pesar de su pequeño engaño, algo ocurre en realidad: una dama casada lo llama en la oscuridad y se le ofrece, obteniendo por respuesta el rechazo del héroe ("...luchó por zafarse, por apartar aquella cabeza..." , p. 187), que se presenta, ante la insistencia de la dama, como Beltenebros.

Cabe adelantar algunas conclusiones a la luz de estas pequeñas anécdotas: por un lado, subrayar el carácter enamoradizo de Paulos, similar al de Felipe de Amancia en ME F (hay además otras similitudes entre ambos personajes: los dos adolescentes se enamoran de las visitas que reciben los "adultos" -Paulos de la mujer del capador y Felipe de la sirena o de la princesita que quería casarse-). También Fa gildo y su "ciencia" de la adivinación nos recuerdan en cierto modo a Merlín y sus visitas. Por otro lado, a Paulos le gusta jactarse de tener éxito con las mujeres, aunque en realidad rechaza luego la llamada de la carne, mostrando ante ellas un perfil romántico al hacerse pasar por Beltenebros (nombre por el que se hacía llamar Amadís cuando creía faltarle el amor de Oriana), faceta que nos recuerda en cambio, aparte de la vanidad juvenil del fácil conquistador, a otro héroe cunqueiriano: Ulises, haciéndose pasar por Amadís.

Sin duda el joven astrólogo también se ve atraído por el cuerpo femenino y siente ante él curiosidad. El recuerdo le llevará a aquellos momentos en los que el empeño del curioso se vio recompensado: Paulos tenía la costumbre de espiar las desnudeces de Isotta Malatesta (p. 224) Es la misma atracción que sentirá, como el resto de los astrólogos, por la hija del dueño de "La Valenciana": "Por un momento le pasó por el magín la imagen de la hija mayor, la soltera, que la había visto aquella misma mañana atravesando la plaza. " (p. 116) Todas esas imágenes fugaces aparecen tanto en los momentos de concentración (como el citado, en el que el héroe se encuentra en el trabajo), como en aquellos otros en los que éste se dedica en cuerpo y alma a la libre imaginación, como se describe en el final de la novela. Como adelantábamos más arriba, las mujeres imaginadas pueden pertenecer también a la literatura o a la Historia, y las escenas pueden ser de carácter más o menos sexual o idealizaciones. En el caso de las mujeres del rey David, la imagen que Puebla la mente del héroe es un catálogo de senos femeninos ("... redondos los de Micol, abundantes y blanquísimos los de la mujer

de Urías, pequeños los de Abisag.", p. 175). Por el contrario, el deseo de imaginar a doña Ginebra se corresponde más con un ansioso encuentro con la literatura y con la belleza celebrada por las letras ("... no quise irme de Camelot sin contemplar el hermoso rostro, cuyo perfil conservan de troquel tantos corazones enamorados.", p. 199), aunque el sueño le lleve finalmente a terrenos de mayor temperatura: "Lo gracioso del asunto es que, despertando Paulos, tenía sobre el corazón ese dulce peso que queda de los sueños de amor, como si de verdad hubiese juguetado con dama Ginebra, haciendo manitas." (pp. 200-1). Un último ejemplo nos enseña que en los sueños e imaginaciones del astrólogo no sólo tienen cabida los deseos más o menos sexuales, sino también la sensibilidad y la capacidad de captar la belleza incluso en la vejez: "Volvieron el arrugado rostro, un rostro carcomido y amarillento, de madera vieja comida de polilla, hacia Paulos, y éste, por un instante, las vio muy hermosas, el cabello trigueño, la tez reluciente y sin arrugas, los largos y blancos cuellos de garza curvándose en el lloro por el paladín." (p. 188).

Sea cual fuere el sentido de estas imaginaciones, nos interesa subrayar más bien la fecundidad y facilidad con la que Fanto se ensueña protagonista de las más diversas citas amorosas: "Se impacientaba, y en una cita de amor, cuyos datos no encajaban, terminaba por dar muerte repentina a la prójima, o moría él, o quedaba manco, y se retiraba, triste, que esta figura le salía muy bien." (p. 205). Es precisamente la versatilidad aludida (similar a la capacidad de improvisación de Ulises en *LMU*) la que resume la capacidad imaginativa de este héroe urbano, verdaderamente y destacada virtud en el sistema de valores propuesto en las novelas del escritor mindoniense.

LA AVENTURA DEL UNICORNIO

Quizá sea uno de los pasajes de la obra en los que la actitud del narrador pueda confundir notablemente al lector. Los límites entre lo soñado y la realidad se difuminan hasta el punto de sorprender al propio soñador, el protagonista. El narrador no aporta su conocimiento de los hechos para ayudar al lector a imaginar con detalle lo sucedido. No nos interesa tanto deslindar lo soñado como lo verdaderamente acontecido, ni la verosimilitud de lo narrado, sino más bien la enseñanza que el episodio encierra.

Paulos defiende ante sus colegas la idea de la aparición de un unicornio como síntoma de la llegada del cometa. Para su exposición despliega una lámina en la que aparecen una virgen y un unicornio. Desde el comienzo del episodio, el narrador juega a

relacionar al astrólogo con la virgen. Así, le imagina como protagonista de una obra de teatro en la que el héroe se enamora de la virgen: "Quizá fuese conveniente, por darle gusto al público, que Paulos dijese algunas palabras que revelasen que un súbito amor nacía en su pecho, a la vista de la niña vestida de azul celeste." (p. 138). A Paulos parece agradaarle la imagen de la niña, pero no por una atracción sexual, sino porque le recuerda a su amada María ("le encontró a la virgen un parecido con María...", p. 136). Sin embargo, en los acontecimientos venideros -que se narrarán como verídicos- Paulos será el protagonista de una pseudo aventura sexual.

Éste describirá ante sus colegas el encuentro ocurrido entre un unicornio y Melusina, la sobrina de su criada; un encuentro del que el joven astrólogo es testigo y en el que la virgen y el unicornio tienen el mismo sueño y se unen en un solo cuerpo, en lo que podríamos llamar una unión hipnótica aunque no necesariamente sexual: ("... la virgen en se ve en él en figura de ciervo, y el unicornio se ve en figura humana...", p. 146). Una vez en casa, se disfraza de unicornio y repetirá la escena presenciada. Entonces tendrá el mismo sueño que el unicornio y aquí sí aparecerá el deseo sexual: "Recordaba el deseo súbito de poseer a Melusina, tal como estaba debajo del manzano, desnuda..." (p. 156). En el sueño, "Paulos se detuvo, al borde mismo de la fornicación, cuando sonó la voz prohibitoria, que aún seguía resonando en sus oídos." (p. 156). Esa voz prohibitoria ("¡No la toques!", p. 154) es la voz de su padre, el único recuerdo que tiene de su padre. La sexualidad del héroe, desatada durante el sueño, puede representar la sexualidad del niño frenada por la figura autoritaria del padre. Si el niño representa el instinto, la sexualidad libre, el padre encarna la prohibición, la costumbre, la moral o la norma. En los sueños la sexualidad aflora como instinto primario, y el unicornio representa entonces al animal que todos llevamos dentro, como opina un personaje de la Iglesia ("... ni el alma más virtuosa y limpia podía estar descuidada y confiada, que cuando se duerme nadie es propietario de su corazón, y al más santo le pueden venir estampas obscenas al magín, postales con desnudos, y orgías, una entera "sex shop"., pp. 158-9). Pero también la voz prohibitiva la representa la figura de María, erguida frente a todas las ensoñaciones y recuerdos sexuales del héroe. El sentimiento de culpabilidad de Paulos es todavía mayor porque no es capaz de reconocer lo soñado como un sueño, sino que lo recuerda como una vivencia real: "Paulos se sentía como prisionero de la veracidad de su aventura, a la que no osaba denominar sueño. ¿Le diría algo a María? " (p. 157). El narrador, como señalábamos más arriba, no despeja la incógnita del héroe, y

menos aún la del lector, que no sabe si tener por soñado lo sucedido, o cooperar y asumirlo como verdadero.

A pesar de las evidentes connotaciones simbólicas de los elementos presentes en este episodio, no creemos que pueda hacerse una interpretación lineal o unidireccional apoyada en unos postulados simbólicos concretos en detrimento de otros. A este respecto nos resulta, cuando menos indicativo, que en el propio texto se barajen - en boca de algunos personajes, del propio héroe o como comentarios del narrador- varias interpretaciones, y que incluso el héroe, primer testigo y después protagonista, tenga que dar una interpretación a todo lo sucedido; una interpretación interesada: el anuncio de una batalla.

La simbología cristiana del unicornio y la virgen ("Durante la Edad Media había sido símbolo de la Encarnación de Jesús en el seno de María" ³⁴³), e incluso su posible adaptación para la explicación de contenidos puramente sexuales -contenidos que sí podemos apreciar claramente en el episodio- ("La similitud de dicho cuerno con un falo frontal determina, por su parte, imágines de fecundidad espiritual, que no rompe, sino que realza la virginidad física.")³⁴⁴, no parece obrar en el sentido diseñado por el autor para esta pequeña aventura del héroe. El tema del unicornio y la virgen fue objeto de un programa radiofónico escrito por Cunqueiro y radiado el 23 de julio de 1962 (7). En el citado programa, subtítulo *Claro de Luna*, el autor menciona una serie de aspectos que no son exactamente en los que incide en el episodio de EAC. Por un lado, Cunqueiro hace referencia a los poderes curativos del cuerno del unicornio ("El cuerno del Unicornio tiene virtudes mágicas, y en todas las farmacias antiguas que se precisasen algo, lo había, en piedra y en polvo." ³⁴⁵.) También recuerda el lugar que ocupa el unicornio en la simbología medieval, por la que "El Unicornio es puro y sentimental como Parsifal o don Galaz. Es el Amadís de los ciervos." ³⁴⁶, y asocia la figura del astado equino con una representación del tiempo pasado y de la pureza de la Naturaleza desvirtuada por el hombre: "De Europa lo expulsamos con las guerras y las discordias, y solamente en el corazón de remotas selvas en las que no ande el hombre cazador, vivirá esta delicadeza de la imaginación antigua." ³⁴⁷. No obstante, a pesar de que todos estos aspectos pueden funcionar como referencias para el lector, lo cierto es que no creemos que estos sean los tratados por el autor en EAC. Sí encontramos mayor relación de nuestra obra con otros aspectos subrayados por Cunqueiro en el mismo programa radiofónico. Por un lado, Cunqueiro utiliza un motivo legendario para trazar el episodio de EAC: "El Unicornio, como ustedes saben, es muy fácil de cazar. Se lleva

al bosque una muchacha virgen y se la sienta en un claro a cantar. Viene el Unicornio y apoya su cabeza en el regazo de la muchacha y se duerme allí suavemente reclinado."³⁴⁸ El episodio entre Melusina y el Unicornio, nada tiene que ver con la intención de cazar al animal. Asistimos por tanto a otra "variación" típica del m mindoniense. También transformará otro motivo presente en el programa ("... esa luna de los días caniculares en la que el cuerno del famoso cévido destila tres gotas de miel que al caer al suelo se convierten en los topacios de la buena fortuna."³⁴⁹) en otro de un marcado carácter sexual en EAC, ya que las tres gotas de miel se convierten en tres manchas de baba del Unicornio en la falda de la virgen Melusina.

Consideramos por tanto desacertado atribuirle al episodio un carácter religioso o espiritual, o una simbología exclusivamente sexual, aunque nos parece la más cercana al resultado final que el lector puede apreciar en el tratamiento de todas estas referencias simbólicas y mitológicas -algunas de las cuales hemos señalado- del m mindoniense. Quizá la última enseñanza, o la única cierta, que el lector pueda alcanzar en la lectura del episodio, no es otra que la que reza: "... nadie puede impedirse a sí mismo el soñar..." (p. 159)

4.- LA VOCACIÓN DEL SOÑADOR.

Si en alguna virtud Paulos supera al resto de los héroes del mindoniense, es sin duda en la de soñador. Paulos es el más soñador de todos ellos, hasta el punto de que toda la novela gira en torno a sus sueños más que a los acontecimientos de su vida. Por otro lado, también debemos constatar que sus sueños son más complejos y ricos que los del resto de protagonistas estudiados. Sin embargo, si para Ulises, Sinbad, Felipe y cía. la capacidad de soñar era realmente una virtud - pues concordaba con el sistema de valores propuesto en cada una de las novelas a las que pertenecen-, quizá no sea en esta ocasión el término virtud el apropiado, pues el carácter soñador del protagonista ya no puede emparentarse tan fácilmente con ese sistema de valores tradicional en la novela cunqueriana, ya que ese sistema de valores ha cambiado en EAC, pues el autor ya no lo sostiene de forma optimista, como en las anteriores novelas. Por ejemplo, en SVSVI, a pesar del final trágico del héroe, el sistema de valores propuesto sigue en pie, sigue siendo la misma visión de la vida que la que se enseña en LMU, aunque el héroe, irónicamente, sea incapaz de triunfar con ella.

La vocación de Paulos como soñador aparece ya en su infancia, cuando el deseo de alcanzar y conocer nuevas realidades, nuevas geografías allende su ciudad, le llevan al inevitable sueño del viaje y la posesión del mundo entero ("Y entornando los ojos imaginaba países del otro lado, mares, islas, y caminos...", p. 46) ("Un pájaro en Sevilla, las botas en Irlanda, en Hungría unos pantalones nuevos...", p. 53).

Los sueños del astrólogo incluyen los de los otros héroes de Cunqueiro o sus realidades: se soñará salvador de su ciudad (como lo fue San Gonzalo, aunque deseado por Paulos desde una perspectiva vanidosa y no piadosa), soñará tener otras identidades (como Ulises), tendrá las fantasías sexuales de Felipe de Amancia, y le seducirá pasar por fácil conquistador y victorioso paladín como Fausto Fantini; también querrá ser el héroe -narrador, el héroe que regresa e incluso el mago de conocimientos extraordinarios tan sólo a él reservados: "Al llegar a casa dije las palabras secretas que me enseñaron, y que no puedo compartir con nadie, que perderían todo poder, y el caballo volvió a su lámina." (p. 75)

La presentación de esos sueños se ofrece al lector con una gran pluralidad de formas: a veces como viajes en los que el héroe tiene encuentros con diversos personajes, a veces como historias que dice haber escuchado de otros, a veces como "remake" de famosos pasajes de la literatura o sucesos históricos relevantes: "Otras veces, lo que se contaba no eran historias tan poéticas, sino sucesos políticos, la caída de Constantinopla, y crímenes, que le salían muy bien los dramas con venenos y de celos." (p. 233).

El problema de Paulos, o la evidencia de su exceso, se encuentra en la imposibilidad de discernir en ocasiones entre el sueño y la realidad, convertidos en verdaderos vasos comunicantes: "Todavía ahora distinguía lo que vivía y lo que soñaba, pero se sorprendía a sí mismo descubriendo que también vivía lo que soñaba, que lo que vivía tomaba la forma de sus sueños." (p. 81) (8). Es quizá el mismo problema de Sinbad, aunque no conoceremos cómo lo interioriza Sinbad, es decir, hasta qué punto le preocupa y hasta qué punto tiene conciencia de él, si bien en Paulos presenta tintes mucho más preocupantes, pues imposibilita la viabilidad de su existencia.

También se revelará al héroe la inutilidad de sus sueños para transformar el mundo en la medida en que éstos nunca se harán realidad: "Y por la mente de Paulos pasó, dolorosa, la consideración de si sus sueños serían, respecto a la milagrización de la ciudad y del mundo, lo que el feble y falso relincho del bayo Aquiles, inaudible incluso en la callada noche." (p. 84). Esa es la soledad o la marginación del soñador, conocedor de su impotencia y obligado a vivir en una realidad que sólo existe para él y que lógicamente

le lleva al retiro voluntario ("... se daba cuenta de que el juego de los sueños, con los sueños, lo apartaba de la comunidad humana.", p. 168) (9) Pero ese desaliento del soñador es sólo un mal menor si de verdad necesita el sueño para encontrarse a sí mismo, para sentirse protagonista de una vida inventada, en la que el orden establecido se organiza a imagen y semejanza del creador, que al tiempo es también destructor de la realidad que no le convence ("Mentía, porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía.", p. 83). Incluso cuando lo imaginado no se corresponde con las expectativas deseadas, el soñador intentará engrandecerlo, ya no para contentarse consigo mismo, sino para presentar a su audiencia una figura heroica, digna de su idealización de la vida: "Lo encontraba pequeño y barrigudo, con la nariz aplastada (...) Pero Paulos tenía que dar otras señas de Asad, tenía que hacerlo alto, ancho de hombros, la nariz aguileña..." (p. 229).

La realidad se sustituye por otra en la que el soñador suele ser el nombre propio, el héroe, de las más diversas aventuras y desventuras, adaptándose con sobresaliente mimetismo a la "pose" o la actitud que cada circunstancia exija: el soñador puede ser el actor que recita un monólogo ("La sala estaba vacía, pero Paulos tenía que representar a la perfección el papel ensayado una y mil noches, escrito por él para él. A veces se trataba de un monólogo.", pp. 81-2), o un héroe clásico ante una anagnórisis ("... vivía, vestía con palabras nunca usadas las gentes y los países, se hacía nuevos rostros, inventaba gestos habituales para las escenas de reconocimiento.", p. 83). Sus monólogos pueden llevarle también a ser protagonista de otras historias ya inventadas, en las que el soñador se jacta de ser el creador de su realidad: "Me asomo por esta ventana que no veo, y doy nombres, pensamientos y deseos a criaturas que solamente yo veo." (p. 82). En otras ocasiones el fondo imaginado para situar al héroe es su propia vida, pero magnificada y realzada hasta alcanzar la miel de la fama: el joven astrólogo se ve a sí mismo como protagonista de una estampa en la que se recuerda un acontecimiento famoso (la búsqueda del unicornio para demostrar las señales del cometa). Con una ligera adaptación la estampa se convierte en obra de teatro con la misma temática ("Paulos imaginaba ahora cómo sería el actor que representase a Paulos en la pieza "Los misterios del año del cometa con la venida vespertina del unicornio"., p. 139). Una vez más coinciden la imaginación del héroe y la del autor. Por un lado, el título de la obra de teatro imaginada por Paulos es tan sólo una variación del título de nuestra novela EAC, de forma que autor y héroe titulan -es decir, resumen, sintetizan la realidad en una única oración- con análogos procedimientos. Por otra parte, también el narrador (volvemos a

encontrar la mínima distancia entre narrador y autor) imagina al soñador como protagonista de esa obra de teatro, e incluso especula con la mejor forma de ser recordado en la posteridad: "Lo mejor que podía hacer Paulos era dejar en su testamento, escritas de su mano, las palabras que en la escena futura lo retratasen como era." (p. 140). La diferencia entre la obra imaginada por Paulos y la imaginada-comentada por el narrador es casi nula.

En la batalla de los cuatro reyes -una batalla inventada-, nuestro héroe se soñará paladín curado por su amada (p. 230) (10), hábil embajador de su ciudad ante los reyes, e incluso héroe sobradamente capacitado para la astucia y para resolver los problemas con la inteligencia y no con la fuerza (muy al estilo Fanto Fantini), cuando propone cambiar el orden de las piedras de los puentes desmontados por el rey enemigo, para que una vez montados de nuevo se obtengan laberintos en vez de los puentes originales. (p. 207).

Como soñador, y por tanto "separado de la comunidad humana" (p. 168), tendrá no obstante que dar cuenta de sus sueños a toda esa comunidad que confía en él, representada por el Colegio de Astrólogos en el que trabaja. Las explicaciones del astrólogo a sus colegas (p. 141) recuerdan a los enfrentamientos de otros héroes cunqueirianos ante la justicia o los representantes del Estado o del Orden Público. Recordemos el interrogatorio de Ulises ante el juez Teotiscos, la entrevista de Fanto Fantini con el intérprete de venecianos o la conversación de Sinbad con el soldado que le impide el paso a los astilleros. La exposición de Paulos, sometido a un auténtico interrogatorio, responde al mismo formato:

-¿Debe figurar ese preliminar en el acta?-preguntaba el Secretario de Eclipses.

-¿Forma parte del informe?-preguntó el Canciller a Paulos.

-No, señoría. Simplemente explicaba el estado de la cuestión.

-¡No se incluye en el acta! ¡Prosiga el astrólogo! (EAC 141)

La fórmula del juicio o interrogatorio representa el enfrentamiento del héroe con la sociedad, o, en otros términos, del soñador con aquellos que no comprenden, no creen o no toleran sus sueños; y también del individuo con el Estado: el héroe soñador tiene que justificar sus sueños, tiene que justificar su manera de vivir soñando (Paulos la existencia del unicornio, Ulises ser nieto del rey Lear, Sinbad la existencia de su nao Venadita); un *modus vivendi* que en algunos aspectos interacciona y no encaja con los moldes previstos por la realidad, por la Ley o las costumbres.

Y en ese enfrentamiento -que en el caso de Paulos no es tan traumático como el de los otros héroes citados- es necesario que el soñador en cuestión sea un buen héroe-narrador si desea convencer a su audiencia (o a sus inquisidores). En este sentido, como el resto de los protagonistas cunqueirianos, el astrólogo es consciente de su discurso, conoce sus recursos y se preocupa del efecto conseguido en la audiencia:

A Paulos le salía aquella mañana muy fácil el verbo omitir. Había entrado muy pronto en el tema, y ahora le pesaba no haber consumido media hora en la descripción del halo, y cuando hablase de su calidad y esplendor, decir de modo que cónsules y astrólogos pensasen acertar quiénes eran aquellas vírgenes. También repetía varias veces la palabra prematuro. (EAC pp. 143-4)

También demostrará el protagonista sus dotes como actor: "Sí, la desesperación le salía muy bien, ante el espejo." (p. 140) cuidará su lenguaje ("Que esos adjetivos eran el complemento retórico de las fabulaciones, la gracia de la narración ante un público absorto", p. 235) y su historia del unicornio le hará famoso y considerado, mientras la misma historia contada por un pobre pastor no alcanzará el mismo efecto en la audiencia: "¡Mi padre lo vio también, hace más de cincuenta años, y lo contó, y fue tenido toda la vida por embustero!" (p. 234). El buen oficio como narrador determinará el éxito o el fracaso del mentiroso o del soñador que cree sus mentiras.

A veces el choque del soñador con la realidad se produce de forma menos radical, aunque no menos conflictiva para el que sueña. Cuando Paulos sale de la ciudad en pos de su inventada aventura, ataviado "medio de soldado romano, medio de Lanzarote del Lago", se cruza con unos pastores y poco le falta para avergonzarse y cubrirse: "... tuvo como vergüenza, y por primera vez en su vida, de las farsas de sus sueños, y estuvo a punto de cubrirse con la capa negra..." (p. 167). La vergüenza parece asomarse y rondar los pensamientos del vanidoso enamorado de María, quizá también el arrepentimiento, pero finalmente el héroe será fiel a sí mismo y a sus sueños y conseguirá en el encuentro con los pastores aparecerse ante ellos majestuoso: "Pero pudo más en él el espíritu de sorprender, el ansia perpetua de jugar, y solicitó del caballo un galope..." (p. 167), consiguiendo el efecto deseado: "... viendo pasar al insólito pasajero, y por si era un príncipe extranjero, saludaron quitándose los gorros de piel de cabra." (p. 168). 1.- La imaginación y los sueños del héroe también persiguen un reconocimiento, una distinción y el efecto de sorprender a las gentes y, si cabe, alterar el cauce normal de la vida social. 2.- El sueño se ofrece al hombre como un ejercicio continuo, como un deseo

constante y un juego placentero, modificando y engrandeciendo la vida; y, como deseo o ansiedad, debemos entenderlo como cualidad innata y necesidad en el ser humano. El propio héroe lo expresa así para sus adentros: "... ludum esse necessarium ad conservandam vitam." Sí, lo dijo Tomás de Aquino. Para la conservación de mi vida, al menos, lo es." (p. 168). La reflexión puede atribuirse tanto al héroe como al autor, pues a éste parece pertenecer en realidad esa suerte de pensamiento en voz alta, ese descanso en el camino de la narración. Y si el juego es necesario para el hombre, el juego del sueño es, cuando menos, terapéutico para algunos, como para el paje enano del rey Arturo, que pierde su habitual carácter arisco cuando sueña: "Soñando con el retiro, el enano parecía amansarse, y aun la agria voz sonaba amistosa." (p. 190).

En su exposición sobre las señales de la llegada del cometa, Paulos defiende los sueños como método de interpretación y conocimiento de la realidad ("¿Es que no son los sueños una forma profunda del conocimiento de lo real?", p. 133), y utilizará una comparación para defender la existencia de aquello que no podemos ver; es decir, que no podemos ver lo soñado, pero ¿es por ello inexistente?: "¿Vamos a negar la existencia del unicornio porque lo más del tiempo sea animal invisible, oculto como un sueño? Por ese camino llegaríamos a negar la existencia del alma humana. ¡Invisibilidad no quiere decir irrealdad!" (p. 139).

A través de su héroe el autor intenta analizar con detalle la forma en que esos sueños se producen, cuál es su contenido y cómo funcionan, como proceso de creación o destrucción de la realidad. Ningún otro héroe de Cunqueiro representa de igual manera esa intención por parte del macedonio. Al igual que Ulises, Paulos tiene un conocimiento de la literatura y de la Historia que impregna toda su idealización del mundo, y su imaginación está poblada de héroes de la literatura (Aquiles, Eloísa y Abelardo... pp. 83-4). Parece conocer también el joven astrólogo el mundo artúrico, hasta el punto de poder reconocer los caballos de los caballeros de la Tabla Redonda ("... los hubiese reconocido, el de Galaor, el de Galván, el de Lanzarote.", p. 180), o de conocer la belleza de Ginebra por los textos ("... donde moraba, según los textos, la reina Ginebra...", p. 184). En otras ocasiones el héroe necesita una prenda o un objeto para poder imaginar a un personaje, o una situación: "...que muchas veces el joven astrólogo no podía imaginar si no tenía prendas de presente que le fijasen los linderos del despliegue de la fantasía." (p. 232)

La mente del soñador discurre como la del creador absoluto: toda la realidad inventada tiene que originarse en él, pues él es el centro del nuevo universo creado, un universo que existe porque él lo organiza y le da su aliento:

Paulos quería tener al mismo tiempo en su mente las mentes de todos, obedientes a su discurrir, diciendo las palabras que imaginaba. Todo sucedía en su presencia, siendo Paulos el único posible nudo de cien hilos diversos, hilos que se hacían uno solo en él, al que daba vida, como sangre en vena, el soñar suyo. (EAC 202)

... aunque a veces la perfección deseada -superior a la posible en la vida real- no sea fácil de conseguir ("... quería que todo cuadrara, más y mejor aunque en la vida real, y a veces no daba salida de un asunto...", p. 205). La construcción de esa nueva realidad radica en un proceso dialéctico, en una síntesis de lo que soñamos y lo que sueña otra parte de nosotros (quizá una parte negativa), un "soñador contrario": "... muchas veces tenía dentro de sí mismo un soñador contrario, destructor de sus planes, entenebrecedor de sus imaginaciones." (p. 203). El soñador es por tanto su propio enemigo, y de vencerse a sí mismo cada vez que sueña ("... se estaban batiendo uno contra uno las imaginaciones tuyas...", p. 204). Pero al fin y al cabo esa lucha interior, con uno mismo, se resuelve con una alquimia, con un punto de entendimiento entre ambos soñadores, pues ambos forman parte del mismo ser. El problema sería diferente si esa lucha se librara contra otra mente. Es el caso de Fanto Fantini en su fuga de la cárcel hexaédrica. ("Lo peor sería encontrarse con un soñador lejano, que manejase invenciones contrarias, que tomaran cuerpo frente a las tuyas, con terceras personas que desconocía, y otros intereses.", p. 205).

Es significativo el contraste existente entre los soñadores y las personas que ven pasar la vida y se contentan con ella, sin intentar engrandecerla o embellecerla; contraste que representan Paulos y su caballo. Mientras Paulos es un soñador de nuevas vidas y horizontes, su caballo es "cruzado de percherón y bayo húngaro, colilargo y flaco, calzado, pacífico y poco amigo de que lo sacasen del trote corto" (p. 166) el opuesto a la montura de un soñador o de un héroe, al que sólo seduce su antigua y monótona vida en la cuadra del vinatero. "¡Hay vidas que solamente consisten en algo como esto!" (p. 206).

En el mundo creado por Paulos los personajes que lo habitan suelen tener problemas parecidos a los suyos, o proceden o imaginan como él lo haría. Así, el rey enemigo Asad de Tiro decide conquistar todas las ciudades con puente como consecuencia de un

sueño (p. 210). Incluso Asad parece tener la misma lucha dialéctica que el astrólogo ("Como si fuesen dos Asad II, el uno soñando con puentes, y el otro queriendo volver a violinistas y bailarinas. Los soñadores contrarios, tesis que a veces dilucidaba Paulos.", p. 211). También el rey David, todo un héroe admirado por Paulos, necesita del sueño para poder realizar sus empresas. David tiene que soñar su ayuda a Paulos en la batalla de los cuatro reyes; es decir, que Paulos tiene que soñar que David sueña que le ayuda (p. 175). Incluso para comprender a David, para imaginar los motivos por los que se decidiría para prestarle la ayuda, Paulos debe conocerse a sí mismo, y quiere hacerlo comparando la infancia de ambos: "Quizás anudando su infancia a la infancia de David en Belén, consiguiera adentrarse en las memorias infantiles de éste, y hallar en ellas el resorte que disparase a David en favor de su ciudad." (p. 176). Los personajes soñados por el protagonista, héroes o villanos, amigos o enemigos, parecen ser soñadores como él, incluso algunos se sueñan entre ellos: "Los Malatesta, unánimes, soñaron con lady Catalina Percy..." (p. 228). La señora Percy era la mujer de Mr Grig, que cuenta su historia a los Malatesta. El propio Mr Grig, imaginado por Paulos, se permite dialogar con nuestro héroe sobre su imaginación: "Ah, el poder de la imaginación, amigo Paulos, que bien conozco el de la tuya, pues que me estás imaginando." (p. 227).

El autor, en definitiva, jugando al fin y al cabo como acostumbra, nos presenta a través de su héroe la convivencia, la difícil convivencia del hombre con sus sueños y cómo éstos trazan la naturaleza humana.

En Paulos convergen dos tipos de aventura -la del hombre y la del soñador- que quizá fuesen irreconciliables, circunstancia que quizá provoque la radical mudanza de la fortuna del astrólogo, su final, ya que éste será incapaz de separar ambas aventuras tajantemente. Veamos primero la aventura del hombre, la de ser un hombre de provecho en la sociedad a la que pertenece.

Paulos llega a la ciudad tras su aprendizaje en el extranjero, periodo de tiempo que puede considerarse como el de su adolescencia. Su primer problema es el de la vivienda, pero lo solucionará rápidamente porque su economía (la derivada de la herencia de sus padres) se lo permite (p. 43).

El último protagonista cunquairiano no es hermoso como Fanto o Ulises, sino un hombre normal, de cuya descripción física no podemos deducir un atractivo especial ("... el alargado y pálido rostro, la boca gordezuela, las largas pestañas, los ojos negros, el largo pelo dejando ver la oreja derecha, y por el lado izquierdo cayéndole hasta los hombros." (p. 60), aunque su altura y su sonrisa podrían ayudarle en este sentido (p. 13).

De cualquier forma, gozará del amor y respeto de María, y deberá formalizar su situación buscando la aprobación de sus futuros suegros. Su primer objetivo será el de conseguir un empleo. Como cualquier hombre moderno, tendrá que disputar una plaza, una plaza vacante en el Colegio de Astrólogos, coincidiendo con la inminente llegada del cometa. Para conseguir el puesto alegará su competencia en astrología y otras ciencias, pues es un hombre preparado e ilustrado (pp. 99-100). Al conseguir el puesto está superando una primera prueba, una prueba normal en la vida moderna (y en el héroe de la novela moderna), pero desconocida para nosotros a través de los otros héroes cunqueirianos: Fanto accede al oficio por recomendación, Ulises tan sólo se dedica a ejercer su libertad, Merlín ejerce como sabio desde tiempos remotos, Felipe de Amancia es paje de Merlín empujado por el hambre o la orfandad, Orestes tiene suficiente con huir de su venganza, Sinbad está retirado como marinerero y San Gonzalo no buscaba ser obispo. No es por tanto la competencia del héroe para ejercer su ocupación, sino el problema real de conseguir esa posición laboral deseada por otras personas, la peculiaridad que presenta esta obra, como novedad frente a las anteriores. En este sentido podemos afirmar que Paulos es un héroe moderno por dos razones: porque esa problemática se corresponde más con la realidad contemporánea que con el mundo creado por Cunqueiro en sus novelas, en las que no parece que sus personajes tengan trabas para desarrollar sus vocaciones profesionales, y porque, de esta forma, la realidad ya no es tan ideal como las que el autor pintó para sus otros héroes; es decir, que el astrólogo ya no dispone de tanta libertad (está limitado por la población) para relacionarse con el mundo -en sentido laboral-, para dejar en él su impronta. Por otro lado, la restricción del acceso al trabajo es también un indicio de realismo por parte del autor, aunque no afirmamos con ello que éste pretenda polemizar o analizar por lo menudo esa situación, pero sí debería servir al lector para sospechar un "paisaje de fondo" (parafraseando al mindoniense) desalentador.

Como hombre de ciencia, el joven recién incorporado demuestra su competencia e incluso anima y trae nuevos aires a la aburrida monotonía del Colegio de Astrólogos. Es educado y respetuoso con sus colegas, entre los que se lleva una suerte de educación de máximo respeto a la jerarquía o una especial observancia de las formas: "Inclinó la cabeza, saludando al presidente y los señores cónsules, y la volvió a inclinar, saludando ahora a sus compañeros de arte astrológica." (p. 116). Pronto tomará la batuta en el tema del cometa, y se permitirá reunir a sus colegas en "sesión plena y secreta". Su protagonismo en el Colegio será absoluto cuando anuncie momentos heroicos para la

ciudad ("... que la ciudad saldrá triunfante de la prueba, de las pruebas, gracias al heroísmo de sus hijos.", p. 117).

Una segunda prueba del héroe como hombre será la visita a los padres de su amada, en la que, como hemos visto, demostrará su convicción en el amor verdadero. Pero si en el amor puede considerarse un hombre con éxito, en el terreno laboral dejará que su fantasía eleve su protagonismo o hasta un extremo arriesgado y sin retorno. En otros ámbitos también exagerará su competencia, tanto ante María -perfecta admiradora de su amado como soñador- como con la sobrina de su criada, Melusina, entristecida por la repentina parada del reloj de la casa, de cuyo arreglo promete encargarse el astrólogo, portándose de forma cariñosa y atenta, y presumiendo de una competencia que nos recuerda a la de Merlín (la de ayudar a los demás arreglando sus objetos por medio de la magia): "Esta noche, en el silencio de la casa, yo hablaré con el reloj. ¡Conozco las palabras mágicas que le obligan a reemprender el camino!" (p. 118). La atención con la niña y la ingenuidad de ésta provocarán la risa de su tía la criada Claudina. La actitud del héroe en esta situación tan sólo será un adelanto de nuevas y mayores fantasías por su parte, fantasías que le llevarán (ya no en broma con la cooperación de Claudina sino en serio), a tener que demostrar la veracidad de sus teorías.

La aventura soñada por Paulos -la aventura del soñador que mencionábamos más arriba- presenta algunas analogías con la de Sinbad en SVSVI. Ambos héroes inventan su aventura, concentran la atención de su círculo (un círculo que, en el caso de Paulos puede considerarse toda la ciudad, aunque los representantes de ésta puedan ser los miembros del Colegio de Astrólogos), se convierten en auténticos héroes locales, pero fracasan finalmente, de forma diferente pero trágica. El narrador, en ambas novelas, es a veces cómplice de las invenciones de sus héroes y narra las ocurrencias de sus soñadores como si fuesen hechos verdaderos. Sin embargo, al final de la aventura, el narrador se distanciará del héroe para mostrar al lector, con cierta crudeza, la invención y las fantasías del joven astrólogo.

La aventura inventada por el héroe va gestándose poco a poco. Incluso tendrá que improvisar cuando llegue el momento de la partida, pues ni él mismo sabe en realidad cuál es la aventura que tiene que superar. El acontecimiento que propicia toda la invención y que dispara su imaginación es el anuncio del paso de un cometa. En la ciudad se crea la expectativa de comprobar cuáles serán sus efectos del, entre los que se barajan y esperan diferentes anomalías (p. 90). El narrador participa de esa expectación y asegura que tales efectos tuvieron lugar en realidad, algunos más o menos verosímiles,

como la mejora del vino (p. 96), otros no: "Un día de agosto, a las tres de la tarde, comenzó a llover, y las gotas de agua, no bien llegaban al suelo, rebotaban como pelota y volvían al aire, a la altura de los tejados..." (p. 97)

Pero si los efectos del cometa han de notarse en alguien, es e es sin duda nuestro héroe, que parece intuir que será un buen año para las gentes, como él, de gran imaginación: "Paulos le explicó a María que, en los años del cometa, los verdaderos soñadores sueñan en tecnicolor." (p. 91).

Paulos reclama todo el protagonismo en el Colegio de Astrólogos, en el que expondrá sus interpretaciones sobre los signos del paso del cometa, consiguiendo que la ciudad entera confíe en sus observaciones y que esté pendiente de sus noticias: "Se había corrido por la ciudad que Paulos estaba aclarando las tendencias del cometa." (p. 120). El héroe, vanidoso al fin y al cabo, aprovechando la oportunidad que se le brinda y ante la expectativa popular, no buscará en la realidad esos signos de la influencia del cometa, sino que recurrirá a su imaginación para encontrarlos: "Paulos corría detrás de sí en busca de las señales de la influencia del cometa, de aquéllas que imaginaba y que le permitían predecir horas terribles para la ciudad." (p. 120)

Entonces presentará tres pruebas de la influencia del cometa, y se convertirá en un gran héroe-narrador ante sus colegas, pero para ello, ensayará primero con su eterna confidente, María, los recursos a utilizar. Para su exposición será teatral como Ulises, y ante María se mostrará actuando, ayudándose de su vestimenta como recurso escénico, como hacía Ulises: "Recogió el manto rojo por una de las puntas, y se cubrió con él el pecho." (p. 121), y como el laértida, enseñará cuáles son sus armas para convencer al auditorio: "Distraído, preocupado, como hablando conmigo mismo, proseguiré, a media voz." (p. 121). El primer signo analizado por el astrólogo es el de la presencia de los "visitantes de la tarde". El héroe contará a sus colegas un encuentro con uno de esos visitantes y otros extraños sucesos ocurridos en la taberna "Los Dos Cisnes". Con elegante ironía, el narrador se critica a sí mismo al contar los recursos del héroe-narrador: "Naturalmente, el relato de lo acontecido en la taberna "Los Dos Cisnes" podría ser mejorado, la figura del visitante de la tarde perfeccionada." (p. 126).

La segunda señal del paso del cometa es todavía más sorprendente, ya que consiste en que el río "vuelve a la fuente natal desde su desembocadura!" (p. 131). Aunque el hecho dure tan sólo un instante, Paulos aporta pruebas para demostrarlo. La primera es el hallazgo, en la pila en la que nace el río, de animales marinos ("... un cangrejillo

verdoso, una valva de ostra, un pececillo plateado...", p. 132). Es exactamente la misma prueba que demuestra el paseo de San Gonzalo acompañado de un ángel sobre las aguas, o de la asombrosa capacidad natatoria del caballo de don León (en UHPO). La aportación de esta prueba, para un lector poco cooperante o ávido de verosimilitudes y justificaciones, podría deberse a un engaño de Paulos, ya que nadie demuestra que los objetos presentados se encontrasen efectivamente en el nacimiento del río, pudiendo haber sido simplemente recogidos en el mar. Sin embargo, el narrador confunde al lector con la segunda prueba presentada: el barquero Simón, testigo de lo sucedido, que asegura que su remo caído al agua, sube hacia el nacimiento del río en vez de bajar. En el ávido lector que antes suponíamos surge entonces la incertidumbre: ¿Está Simón confabulado con Paulos, o debemos entender lo que se nos cuenta como verdadero, aceptando como real lo fantástico? ¿Cuál es en realidad la postura del narrador, pues a veces se distancia del héroe para combatir su excesiva imaginación, mientras otras parece sumarse a una credulidad sin límites? Es el mismo problema de lectura que encontrábamos en SVSVI.

El motivo de las pruebas del héroe ³⁵⁰ aparecerá en la novela en otros ejemplos. Son pruebas que éste aporta para demostrar su aventura, para demostrar haber alcanzado otras realidades. A su amada querrá convencerla de la veracidad de sus viajes ("Regresaba con la voz ronca, o con fiebre, y le mostraba a María raros anillos, pañuelos bordados, mariposas azules.", p. 18); pero también, esos objetos le servirán al propio héroe para demostrarse a sí mismo que sus sueños son verdaderos: "... ensoñando viajes, recibiendo visitas de gente que no había, pero buscando, y a veces desesperadamente, un objeto real que el extraño visitante le había regalado, o había dejado olvidado en la mesa del vestíbulo, y que era la prueba fehaciente de la visita." (p. 81). En otras ocasiones, los objetos que le sirven para imaginar a un personaje o una situación también prueban la existencia de lo inventado: "Cosas que (...) le servían para probar que lo que se contaba era verdad, y las gentes tenían existencia real." (p. 233). La tercera señal de la influencia del cometa es la aparición del unicornio, y su encuentro con Melusina. Como adelantábamos más arriba, la actitud del narrador es desconcertante, pues la aventura completa del unicornio se narra como verdadera, igual que las pruebas que Paulos presenta: la baba del unicornio en la falda de Melusina (una mancha que no podrá quitarse lavándola) y el hecho de que en el momento del fantástico encuentro todo el pueblo fuese víctima de un repentino sueño, como acreditan los miembros del Colegio narrando cada uno su experiencia (pp. 144-5). Y si el lector

puede tomar entonces el partido de la desconfianza en el narrador o abandonarse definitivamente a una total cooperación con éste, se sorprenderá todavía más de su actitud cuando nos recuerde al protagonista convencido de la historia: "La mancha probaba la realidad de la presencia unicórnica en su casa. Esto suponía, en primer lugar, la firme creencia de Paulos en la existencia del unicornio. No había caído en que hubiera tal convicción." (p. 155). Esa convicción -que el narrador parece buscar en el lector- será mayor cuando Paulos se disfraza de unicornio para revivir la escena ante Melusina y ambos caigan en un sueño idéntico al de la escena descrita por él. (p. 166)

5.- LA LLAMADA A LA AVENTURA, LA PARTIDA Y EL FINAL DEL HÉROE

Paulos decide interpretar las tres señales de los efectos de la cometa como el anuncio de una inminente batalla: "Quedaba la guerra, una lejana batalla en la que Paulos podía, por medio de las palomas mensajeras, mandar noticias a la ciudad." (p. 159). Podía haber optado por soluciones más fáciles, por interpretaciones benignas que favoreciesen la convivencia feliz de sus conciudadanos y que a él le reportasen una vida tranquila y familiar (p. 166).

Pero no, es él quien inventa su aventura, quien se llama a sí mismo para ser el embajador de una guerra inexistente en la que un imaginario enemigo, Asad de Tiro, pretende conquistar todas las ciudades con puente. Pero tampoco es completamente un capricho suyo, ni una especial predilección por complicar las cosas, sino que podemos considerarlo una verdadera llamada interna, propiciada, eso sí, por la presencia del cometa, excusa u oportunidad que aprovecha el astrólogo para intentar convertirse en el héroe local³⁵¹. Y consideramos que es una llamada interna porque: a) Paulos quiere hacer las cosas a su modo; b) porque su vocación de soñador le empuja a imaginar realidades cada vez más complejas y poéticas, y, con el futuro de una ciudad por medio, más heroicas; c) porque se sueña héroe de su ciudad, se sueña salvador reconocido y admirado por las gentes.

En otro orden, deberíamos considerar la solución adoptada por nuestro protagonista como una decisión debida a exigencias narrativas, pues la partida del héroe determina la estructura de la novela y su sentido. El autor podría haberse decidido por un happy end: Paulos interpreta los signos del cometa favorablemente, se casa con María y se convierte en una persona célebre en la ciudad por haber demostrado su competencia

como astrólogo. Será por el contrario su osadía la que finalmente nos muestre la calidad del héroe y el sentido de la novela, que, por otra parte, se quedaría "coja" sin la última parte.

Paulos imagina la partida como una despedida heroica, en la que el héroe (valeroso o paladín) y la comunidad se separan, en un momento grave y el motivo pues "la llamada podría significar una alta empresa histórica."³⁵²:

Éste había imaginado una salida de la ciudad que hiciese ver a todos que se encontraban en horas verdaderamente fértiles en prodigios. (...) Paulos montaba, y levantaba el brazo despidiendo a la ciudad, súbitamente silenciosa, que veía partir al paladín hacia el lejano campo de batalla en el que se iba a jugar el destino de la urbe. (EAC 165)

La aventura imaginada alcanza precisamente el rango de empresa histórica, una hazaña que elevaría a nuestro protagonista hasta el punto de ser recordado después de su muerte, quizá la máxima ambición para un héroe, quizá el sueño más bello para un soñador (pp. 165-6).

A la comunidad como conjunto, como receptor del gesto del héroe de partir buscando su beneficio, debemos añadir a ese otro receptor, más romántico y más novelesco: la amada. En la partida de Paulos (como él la imagina) se conjugan los dos grandes temas de los héroes del amor cortés: el amor y la guerra. Estética y romanticismo se funden en la imagen del paladín despidiéndose de la amada:

Cuando toda la ciudad, con sus cónsules al frente, estuviese reunida para despedirle, Paulos pediría permiso para acercarse a una dama enlutada que se mantenía a distancia, en el camino de ronda, junto al primer ciprés. (...) Paulos se acercaba a María, levantaba el velo que ocultaba su rostro, y la besaba, apasionadamente. Paulos ponía una rodilla en tierra e inclinaba la cabeza, mientras María desaparecía tras la puerta de la Batería, seguida por seis damas. (165 EAC)

En esta ocasión el proceder del narrador consiste en presentar primero lo imaginado por el héroe, para después referirlo como si fuese real. En los verbos utilizados podemos comprobar la técnica narrativa a la que nos referimos: "...Paulos *pediría* permiso para acercarse a una dama..." (nos encontramos todavía con una situación hipotética o imaginada por el héroe, aunque es en realidad el narrador quien imagina para el héroe); "... una dama enlutada que se *mantenía* a distancia..." (la escena descrita ya es narrada como real, pues el verbo utilizado ya no concuerda con el condicional anterior. Al perderse la concordancia, que continuaría si se utilizase la forma verbal "mantendría", el

narrador nos introduce en la estampa imaginada como si fuese real.). El cambio de verbo produce un efecto equiparable al que se produciría en la visión de un objeto lejano y nebuloso si utilizásemos una lente y fuésemos enfocando el objeto hasta poder percibirlo con detalle. Lo imaginario (lo nebuloso) cobra la nitidez de lo real gracias a la lente manipulada por el narrador; de forma que el lector, aunque sepa que se encuentra ante unas vivencias imaginarias, es capaz de percibir las como reales gracias al concurso del manipulador de la lente, cuya intención no es en este caso la de engañar o confundir al receptor, sino la de mostrarle en todo su esplendor lo imaginado por el héroe.

Desconocemos si la partida de Paulos tiene lugar en olor de multitudes, aunque sí sabemos que no es un apuesto paladín el que parte, sino simplemente un astrólogo sobre una montura inapropiada para el héroe de novela de caballerías que se sueña. (11) El viaje se inicia en otoño: "Se despedía, volviendo la cabeza, del país natal." (...) "Los bosques, vestidos de todos los colores, se desnudaban de sus hojas." (p. 167). El narrador describe el paisaje que el héroe podría contemplar en ese vistazo al volver la cabeza, gesto que indica cierta nostalgia y que nos recuerda inevitablemente otra partida del héroe, la de San Gonzalo cuando peregrina a Compostela: "Han caído ya las primeras lluvias del otoño y la brisa de la mañana arranca de los árboles hojas doradas. La tierra húele, húmeda y acre. Desde el alto de la Infesta Gonzalo se despide de Mondoñedo. Ante él se extiende la camposa, los altos y oscuros tojales..." (149 SG). En ambos casos: 1.- El pasisaje es otoñal; 2.- El héroe se despide de la ciudad, nostálgico; y 3.- El narrador describe el paisaje que el héroe puede contemplar al mirar atrás. (12)

Paulos parte sin saber cuál es su destino, engañando a sus conciudadanos y preocupado por justificar su viaje e inventar el resultado de su embajada, que debería comunicar por medio de palomas mensajeras (p. 167). En el camino decide ocultarse los siete días de su preparada ausencia en la antigua ermita de su tutor Fa gildo (p. 168). Allí podrá meditar tranquilo, "como lo hace un ermitaño, en la paz sin horas de su refugio silencioso." (p. 168), e imaginar toda su aventura, su embajada para conseguir ayuda contra el rey Asad, cuya figura y nombre inventará después de haber concebido el asunto de la batalla. La visita a la ermita abandonada nos remite de nuevo a la conjunción tiempo/espacio de otra novela del mandoniense, *San Gonzalo*, y más concretamente al clima conseguido por el autor en la visita del santo a Bretoña como retiro espiritual (pp. 156-7 SG). Sin embargo, si Gonzalo busca el lugar abandonado como ejemplo de los primeros esfuerzos cristianos por establecerse y como escenario de humildad, la búsqueda del astrólogo cobra el sentido de recuperar el lugar de la infancia,

aquel en el que afloran en trabas la fantasía. El refugio de la ermita (un nuevo útero o burbuja) simboliza el contraste entre el héroe y la sociedad (en la medida en que ésta representa la exigencia de verosimilitud- al héroe-narrador- e incluso de veracidad al soñador), la oposición entre el niño y el mundo de los adultos, y entre el juego y la seriedad.

Escondido de todos, aunque muy cerca de ellos, Paulos imagina su encuentro con tres grandes héroes y "demás familia": el rey David, el rey Arturo y Julio César. A David lo imaginará Paulos rubio y de ojos azules, por influencia de la pintura europea: "David, en la edad antigua, era moreno, tostado por los soles que lo vieron pastorear, el cabello negro, los ojos oscuros, pero ahora, por influencia de la pintura toscana y de Flan des, era gentil mancebo de ojos azules y blonda cabellera." (p. 171). Nos encontramos una vez más con otra analogía respecto a SG, novela en la que el autor imaginaba a su héroe Gonzalo rubio y de ojos azules, a partir de los frescos de la catedral de Mondoñedo. Pero por otro lado, estamos también ante una clarísima identificación entre el autor y el héroe, pues éste imagina exactamente igual que su creador.

Si David presenta un aspecto heroico a ojos de Paulos, aunque su fortaleza necesite ser soñada, el rey Arturo no es más que un anciano decadente, cuya corte es de cartón piedra, y en la que se intenta aparentar por medio de diferentes mecanismos que el antiguo esplendor continúa, esfuerzo que sólo se dirige a forasteros y embajadores. En su entrevista el paladín/em bajador tendrá que aplicar al viejo rey, desasistido por los suyos, una pomada para las almorranas. Arturo promete su ayuda (su presencia en el campo de batalla en figura de cartón) y se muestra humilde y agradecido por la petición (¡Aún se me recuerda, Próspero!, p. 196).

El encuentro de Paulos con David y con Arturo está narrado como si fuese verdadero. En cambio, la audiencia con Julio César presenta tanto esta modalidad como el hipotético relato que el héroe haría a su ciudad. (13). En éste, el joven astrólogo describe a un Julio César que pretende acostarse con él, hecho que casi se consuma pero que finalmente declina: "Pero, quizás en el límite mismo del abandono y el fuego, tuve un instante de lucidez..." (p. 220). Paulos narraría a los suyos su renuncia a las peticiones del César a pesar de saber que ello podría costarle su ayuda a la ciudad: "... que acaso mi pudibundez, mi reconocida castidad, mi masculinidad en fin, habían hecho perder a mi ciudad el máspreciado de sus aliados." (p. 220). Creemos un tanto desacertada la interpretación de A. M. Spitzmesser: "Paulos tendrá más tarde otro encuentro homosexual en su entrevista con "Julio César", pero en esta ocasión, casi

sucumbe al atractivo de la figura varonil." 353. La catedrática viguesa no tiene en cuenta o pasa por alto deliberadamente, que tal encuentro no tuvo lugar, sino que Paulos lo imagina y que además se nos relata tal y como el astrólogo lo contaría a su ciudad ("Paulos lo contaría así a la ciudad...", p. 217). La escena no se corresponde por tanto con la expresión de una homosexualidad reprimida desvelada por el narrador al lector, sino de una imaginaria narración de Paulos en la que su intención sería más bien no la de hablar de su homosexualidad (la única que se resalta es además la de Julio César) sino la de ganar la admiración de su audiencia, relatando su heroicidad en una situación tan comprometida: "Paulos se retiraba en silencio, envuelto en la negra capa, entre la admiración de los consules." (p. 221). Nos encontramos por tanto ante un último gesto imaginario del héroe-narrador, que, por otro lado, intentaría ocultar precisamente ante su audiencia su posible homosexualidad.

No obstante el héroe nunca llegará a contar a su ciudad el relato de su aventura, pues la muerte le sorprenderá antes de llegar a su lugar de partida. Se acabarán sus días de estancia en la ermita y su imaginación comienza a flaquear, la vida real comienza a mezclarse con lo soñado y cobra fuerza la añoranza de la amada (pp. 231-2)

El regreso imaginado por el protagonista de EAC es el mismo regreso de Orestes y de San Gonzalo, por lo que la imaginación del autor y la de su héroe son análogas una vez más. El regreso debe tener lugar por la noche y de forma casi anónima, aunque en el caso de Paulos, la espera de la amada determina los planes para el futuro (13):

Paulos, silencioso, en la noche lluviosa, llegaría a su casa. (231) (...) Permanecería en la casa, sin decir a nadie que había regresado, sin ir a cobrar el mes de astrólogo ni las dietas de campo. Al caer la tarde llegaría María, y hablarían de la boda, para cuando pasase el tiempo de adviento. (EAC 232)

Pero éste no llegará a su casa, pues será tomado por un extranjero -por llevar calzones rojos- y será abatido por unos soldados (pp. 13-14). Al astrólogo, que se soñaba paladín de su ciudad, de nada le sirve su protagonismo en la vida de la ciudad para ser reconocido. El héroe, paradójica e irónicamente, muere por dos causas: 1.- Por dejar de soñar (p. 237), ya que sus últimos pensamientos son los de recordar su fortuna y contarla (p. 236); 2.- Por soñar. Paulos se pone los calzones rojos para imaginarse a Julio César (recordemos que el astrólogo necesitaba a veces prendas para poder imaginar a sus personajes).

El final del héroe es la representación de una reconciliación imposible: la del soñador con la vida real, la de los sueños con la realidad. En este sentido, lleva razón Spitzmesser al entender esa impotencia como signo indiscutible de rasgos trágicos en el personaje:

El principio de realidad -su calidad de héroe de novela decimonónica- le exige un comportamiento socialmente valioso. El principio del placer que, según Freud, es ahistórico e intemporal, aspira a lo contrario. Es una tarea imposible tratar de armonizar ambos, y en este sentido, Paulos sí es un héroe trágico.³⁵⁴

Martínez Torrón parece entender la muerte de Paulos como una exigencia narrativa o una ligereza del autor:

En este final se evidencia una impresión que da la narrativa de Cunqueiro: como si de repente no supiera ya qué hacer con sus personajes, con los que ya ha disfrutado bastante, o no fuera realmente capaz de matarlos o hacerlos desaparecer, y tiene que hacerlo de manera atropellada.³⁵⁵

La muerte del último protagonista, quizá la más compleja dentro de la obra cunqueiriana, es la más significativa y la más simbólica. El final del héroe, su muerte, representa con ironía el componente trágico al que nos referíamos más arriba. Es quizá también la convicción del autor de esa irreconciliabilidad entre los sueños y la realidad, entre el individuo soñador y la realidad en la que se inserta la sociedad, pero también la seguridad de la inutilidad de la vida sin el sueño. Sinbad ya se golpeó en esa piedra, pero debía ser finalmente el autor quien lo hiciese. La muerte de Paulos es el epitafio de un proyecto narrativo inseparable de un proyecto vital, de una forma de entender la vida. He ahí toda la tragedia del ser humano, la tragedia del autor, condenado a soñar una realidad mucho más rica y hermosa pero pagando finalmente su osadía. Si Ulises representa la ilusión, y Sinbad el último esfuerzo de un anciano, Paulos encarna la aceptación resignada (por parte del autor) de la inviolabilidad de la vida soñada, subyugada sin remedio a la tiranía que impone la realidad, lo razonablemente posible. Paulos es también el niño al que le cuesta crecer, el niño que añora el útero, la ermita de su tío Fagildo, el refugio de la infancia en el que evadirse de la responsabilidad de hacerse un hombre de provecho en la sociedad a la que pertenece. La "unidad actancial" a la que se refiere González Millán es evidente aquí entre Egisto y Paulos: ambos se disfrazan de paladín en cuanto tienen la oportunidad de estar solos y de recuperar los juegos infantiles, aunque mientras Paulos se reafirmará al ser descubierto, el monarca se

deshará de su improvisada lanza por temor a ser visto. La oposición entre el héroe y la sociedad, entre el niño y el adulto, es más radical que la perceptible en una lectura superficial.

NOTAS

1.- Para Martínez Torrón, Cunqueiro evita incluir referentes del mundo moderno ("El mundo moderno, además, no existe en su paisaje narrativo-más bien procura, conscientemente, evadirlo."³⁵⁶). Es cierto que es difícil encontrar referentes concretos de la vida moderna en la narrativa cunqueiriana, pero a veces los incluye para producir un efecto de sorpresa, un efecto de contraste entre el mundo recreado (el paisaje narrativo al que alude Torrón), al que solemos suponer antiguo, y la vida moderna (sus objetos y costumbres).

El pasaje de la página 172 en el que Paulos explica a David los avances tecnológicos y las costumbres de su ciudad, es interpretado por Spitzmesser como una degradación o una visión grotesca del héroe: "... rebaja su propio mundo con la visión grotesca de la vida ciudadana donde las tradicionales funciones políticas son sustituidas por acciones absurdas y carentes de sentido. "³⁵⁷. No estamos en absoluto de acuerdo: la administración de los dineros públicos, fijar el precio del pan y la calidad del vino, injertar manzanos o tejer lana, no son acciones absurdas y carentes de sentido, sino todo lo contrario; correspondiéndose en realidad con una concepción idealista y hermosa de la vida en pequeñas comunidades y en armonía con la naturaleza, en oposición a una realidad cada vez más urbana e industrializada. No nos encontramos por tanto ante una desmitificación grotesca por parte del héroe, sino ante una mitificación del autor puesta en boca de su héroe Paulos. Y no es una mitificación puramente ilusoria, sino que parte del ambiente vivido por el escritor cuando era niño en su ciudad natal, un Mondoñedo que Cunqueiro calificó en varias ocasiones de medieval, y regido por el ritmo de la vida agraria, de la que el mindoniense era un defensor ³⁵⁸. Otro fragmento del pasaje citado por Spitzmesser hace referencia a una costumbre muy querida por el mindoniense, la de dialogar con sus paisanos: "hablamos entre nosotros en la plaza o mientras nos afeitan los barberos examinados" (EAC 172). Probablemente se refiriese el mindoniense a sus conversaciones con su barbero "Pallarego", al que le unía una gran amistad y del que el

mindoniense obtenía una valiosa información para su labor literaria. No son tampoco por tanto "acciones absurdas y carentes de sentido".

2.- También una fuente es el motivo central del primer relato de Cunqueiro, aquella pequeña historia de indios y vaqueros desgraciadamente perdida: "Os blancos querían facer unha fonte e os "cheyennes" non os deixaban. Esto coincidía con que naquel momento había en Mondoñedo un problema cunha fonte, que foi o que me debeu servir de motivo."³⁵⁹

3.- "Il cavaliere Capovilla é un alter ego de Fagildo (EAC) e dos moitos mestres que acompañan a Ulises nas súas primeiras viaxes."³⁶⁰

4.- Para González Millán, la mujer representa al narratario ideal tipo (op. cit, p. 61).

5.- "La mujer pertenece al mundo de lo socialmente útil, mientras que su enamorado es un soñador que no tiene aplicación práctica en el mundo burgués gobernado por la sacrosanta ley de la oferta y demanda."³⁶¹

6.- "-¡Se van polo aire! Si. É curioso que iso corresponde ca se a unha realidade. A min gustábame moito unha rapaza de -nunca con tei isto-, a min gustábame moito unha rapaza de Mondoñedo e os pais non me podían ver, e eu non podía ver ó pai. O pai unha vez saíu a rúa e rompeume -eu fixera un aro pra xogar, dun cerco de madeiro dunha barrica daquelas que chegaban con louza-, e o pai saíu e ¡pum!, ¡pum!: rompeume o aro. Eu non o podía ver, e a rapaza gustábame moito... e eu soñaba entrar na casa, colle-la rapaza e saír como Supermán pola ventana con ela, e tal..., si, é curioso..."³⁶²

7.- Este es tan sólo un ejemplo de las numerosas referencias al unicornio en la obra cunqueiriana.

8.- Analizaremos esta problemática en el último epígrafe.

9.- Para A. M. Spitzm esser, la cita bíblica que abre la obra incide ya sobre este aspecto de la marginación del soñador en la sociedad. (op. cit., pp. 131-2)

10.- Parece hacer una lectura incorrecta Martínez Torrá al afirmar que María cura los arañazos de Paulos, cuando en realidad la conversación entre María y Paulos es tan sólo una imaginación del héroe cuando está añorando a su amada en su escondite de la ermita. Una prueba evidente es que en la escena imaginada por Paulos se incluye un referente, el cráneo del perro "Mistral": "En el cráneo de Mistral, María había colocado unas camelias rojas." (p. 230). Paulos encuentra el cráneo en la ermita, pero no llegará a dárselo a María porque es abatido antes de llegar a la ciudad. Por tanto, o Paulos imagina el cráneo en casa de María como regalo suyo después de la aventura (quizá

como prueba de ésta), o, en una lectura más rebuscada pero posible, es el narrador quien imagina el cráneo en la casa de María después de la muerte de Paulos.

Hemos creído hallar otros dos errores en la lectura de Torrón. El primero, el de entender que María muere igual que muere Paulos (es más, que el autor se deshace de ella por exigencias narrativas igual que haría con el héroe) ³⁶³, cuando la muerte de María es también una imaginación de Paulos antes de regresar y encontrar la muerte. El segundo es el de entender que es David el que habla con Julio César y visita al rey Arturo:

"David puede hablar con Julio César, y visitar al rey Arturo..." ³⁶⁴. Es Paulos quien imagina su entrevista con César, y su visita a David y a Arturo.

11.- González Millán señala las similitudes del caballo de Paulos con Rocinante y en general entre nuestro héroe y el Quijote.³⁶⁵

12.- A este tipo de semejanzas entre personajes (en este caso entre Paulos y San Gonzalo) se refiere González Millán como "uniformidad actancial"³⁶⁶, presente en toda la obra cunqueiriana.

13.- "... el amor romántico de Paulos por María es derrotado por el ansia de aventuras y eventualmente de dinero, además del curioso episodio homosexual del encuentro del héroe con Julio César"³⁶⁷. No creemos que haya una derrota del amor por causa de la aventura, igual que Amadís no pierde nunca su romanticismo, su figura de perfecto enamorado, por acudir a todas las aventuras, encuentros armados, batallas y lances que se le presenten. Igual que el amor de Oriana se acrecienta con la valentía de su amado, que demuestra en cada aventura, María admira los sueños de Paulos, y su amor aumenta escuchándolos.

CONCLUSIONES

El objeto de esta investigación es establecer los rasgos característicos del héroe en la narrativa de Álvaro Cunqueiro. Para ello he partido de los cuatro elementos éticos a los que se refiere Frye: el héroe, la sociedad del héroe, el poeta y los lectores del poeta, con la intención de hallar, dentro de la diversidad de los protagonistas cunqueirianos, una concepción unitaria y coherente si fuese posible, para sostener una hipótesis. Con este propósito he atendido a todos aquellos aspectos de la obra de l m indoniense que me permitieran definir la figura del héroe, soslayando, en cambio, todos los demás de una producción de enorme riqueza y complejidad.

Para exponer de forma ordenada estas consideraciones finales seguiré el mismo esquema de Frye arriba citado, de forma que empezaré definiendo los rasgos característicos del héroe cunqueiriano para analizar después la relación del héroe con su sociedad, atendiendo por último a la relación del autor con sus "criaturas" y a la relación autor-lectores.

EL HEROE.-

No cabe duda de que cada protagonista estudiado presenta sus propias características diferenciales, derivadas, como es lógico, por las exigencias narrativas de cada novela y por la aventura que cada uno asume; sin embargo también resulta evidente que los héroes de Cunqueiro encarnan los mismos valores, aunque con diferentes matices. Es decir, que, en conjunto, podemos hablar de un héroe-tipo cunqueiriano. En algunas ocasiones las cualidades de ese héroe-tipo las presentan personajes que no son el protagonista. Otras veces los protagonistas no presentan todas esas cualidades o lo hacen deficientemente. El héroe-tipo que definiremos a continuación sería entonces el que encarnase la suma de valores propuestos ya no en una novela concreta sino en toda la narrativa del autor. La naturaleza del mensaje que encierra toda la producción cunqueiriana, que radica en una idealización de la vida, permite perfilar los rasgos de ese héroe-tipo, ya que los personajes de Cunqueiro responden a una posible idealización/pseudo proyección del yo, así como, en un horizonte más amplio, a una idealización del hombre. A través de sus personajes el escritor desvela al lector las preocupaciones, anhelos, ensoñaciones y expectativas que él cobija como ser humano.

Al final de mi estudio he llegado a la conclusión de que el protagonista que más se acerca a esa configuración del héroe-tipo es Ulises, ya que éste reúne el mayor número de rasgos señalados, rasgos que podrían servir fácilmente al lector familiarizado con la obra de Cunqueiro para reconocer su autoría, y que resumiré a continuación. No es casualidad que sea precisamente en la novela en la que aparece Ulises, *LMU*, en la que la identificación entre el autor y el héroe es mayor, ya no sólo en la declaración de intenciones y postura respecto a su protagonista expuesta por el autor en el prólogo, sino en la idealización de la sociedad y la vida que encierra toda la novela. Si Ulises es el protagonista más próximo a la concepción del héroe de Cunqueiro (esto es, en esencia, el héroe-tipo al que me referí), su homónimo homérico, de quien toma el nombre, funciona como arquetipo subyacente en toda la obra cunqueiriana, y por tanto en la construcción de la peripecia de todos sus héroes. Pero, para ser correctos, deberíamos referirnos no tanto al héroe Ulises de Ítaca y su aventura, sino más bien a la interpretación o lectura del mito que lleva a cabo el misionero, en la que es preciso destacar tres aspectos fundamentales: el amor a la tierra natal, el viaje como aventura y la nostalgia como componente capital de la personalidad, subrayando que en el regreso radica el mayor éxito de la aventura. En este sentido es el santo Gonzalo quien cumple el viaje con mayúsculas.

Pero veamos ahora cuáles son los rasgos que identificamos como definidores del héroe-tipo y que he rastreado en el estudio de los diferentes protagonistas. Por un lado debe destacarse una serie de virtudes morales que componen el fondo humano sobre el que se asientan el resto de las cualidades de los héroes cunqueirianos, y que abarcan desde la compasión por los que sufren, la prestación de ayuda a los necesitados -sea cual fuere su padecimiento o carestía- hasta la amistad entendida como eterna fidelidad, a pesar de la dificultad de algunos protagonistas para conservar esas amistades, pues exigen de ellas grandes dosis de credulidad y fe.

La sensibilidad del héroe hacia las cuitas del prójimo es un componente importantísimo de su personalidad. Aunque es un aspecto tratado sin mucho detenimiento por el autor, sin embargo no pasa inadvertido para el lector en su composición del protagonista. Son gestos que humanizan al personaje, al tiempo que éste resulta más verosímil -incluso si la intención del autor puede ser otra- o más real, ya que esas demostraciones de sensibilidad suelen darse en situaciones cotidianas y comunes que alejan momentáneamente la diégesis de los terrenos más fantásticos o más insostenibles, para detenerla en problemas concretos y, si queremos, actuales. Incluso algunos

protagonistas abandonan facetas de su personalidad que parecen caracterizarles en primer lugar (es el caso de la vanidad de Sinbad o la arrogancia fabuladora de Ulises) para ofrecernos su cara más cercana, humana, palpable y real. El mejor ejemplo podemos encontrarlo en la relación que sostienen Felipe y Merlín, y que simboliza la ideal entre un adulto y un adolescente. Y es que Merlín, que por tradición conocemos por el encantador o el mago que posee todas las soluciones, es ante todo el padre soñado por un huérfano como Felipe de Amancia. La comprensión, la confianza en su "discípulo", la capacidad para situarse a su misma altura, a pesar de la distancia que les separa -tanto por los papeles que representan (maestro/discípulo-ayudante) como por la admiración que el adolescente siente por su amo-, y el feliz consejo de la experiencia donde otros desaprueban, se burlan o no entienden, componen ese retrato que el lector percibe sin gran esfuerzo.

Ulises, ávido de éxitos como narrador, como encantador de la palabra que congrega a una atenta audiencia, es también ejemplar en su conducta, se muestra solidario y compasivo y no regatea esfuerzos por insuflar ánimos en los que padecen. A través de los encuentros de este protagonista en sus viajes o en el contacto con sus amigos y compañeros de nave, asistimos a una serie de situaciones que simbolizan el sufrimiento del ser humano, sin duda, como ya he señalado, un efecto realista en contraste con el mundo idealizado tanto por el protagonista como por el autor. Estos sufrimientos son de todo tipo, aunque la mayoría de las veces están provocados por la privación de libertad o están determinados por impedimentos físicos. Por su parte, la privación de libertad se presenta en tres grados diferentes, de acuerdo con las causas también distintas que la originan: en este sentido, Jasón es la víctima de un orden social en el que hay esclavos y hombres libres, y no ha tenido por tanto la oportunidad de elegir; en cambio, el tirano de Zante concluye sus días enjaulado como consecuencia de sus propios actos, y Gallos, embarcado y a gran distancia de su Irlanda natal, debe su desventura al azar, a un episodio accidental. En otro extremo los personajes de Basílides y Helena representan a los impedidos, para los que Ulises tendrá gestos de atención y cariño.

En SSVI serán los ciegos quienes tomen el rol de Basílides y Helena en LMU. La atención de Sinbad será la de describirles aquellas cosas por las que éstos muestren mayor curiosidad, poniendo para ello ejemplos de volumen y no de colores, con el fin de no ahondar más en la pena de su ceguera. Abdalá será quien encarne la figura del ciego, función que asumirá, a su vez, Sinbad al final de sus días. El contraste entre los triunfos dialécticos del viejo piloto en su tertulia y las conversaciones didácticas con los

ciegos, sin audiencia y sin premio moral o reafirmación de un status, evidencia sin lugar a dudas la humanización del héroe subrayada.

Orestes, a pesar de ser un héroe despojado y solitario, un héroe que en definitiva huye de sí mismo, dedica sus atenciones, demuestra su compañerismo y su grandeza humana hacia el único amigo que puede tener en esa huida: su caballo.

Por su parte, Fanto es quizá el protagonista más deshumanizado o aquel de cuya personalidad el lector tiene una impresión más vaga. Su construcción como protagonista a la medida de un condottiero caricaturizado, cercano a veces a un héroe de cómic, impide al lector una plena identificación con este protagonista. No somos capaces de identificarnos con Fanto porque en realidad no le conocemos bien, es decir, no sabemos cómo piensa, cómo interioriza sus experiencias en un plano humano, sino tan sólo cómo interioriza sus aventuras desde una óptica puramente pragmática: el estudio del camino a recorrer entre el problema y la solución. Se perfilan algunos anhelos, una forma de ensoñar y un porte heroico-caballeresco, pero no conocemos nada que se parezca al gesto humano de Merlín hacia Felipe o de Ulises hacia Helena. Precisamente la diferencia existente entre la relación de éstos últimos y la de Fanto con Safio, la cojita, subraya lo hasta aquí apuntado: Fanto se muestra respetuoso y amable con la cojita enamorada, es decir, en ningún momento pierde su figura de apuesto militar, de héroe gentil, pero el lector no es capaz de recomponer el pensamiento del condottiero sobre esa relación ni desentrañar cuál es realmente su intención hacia la minusválida.

El caso de Paulos, el último héroe cunqueiriano, presenta ciertas similitudes con Fanto Fantini. Si en las aventuras y fugas de éste, el humanitarismo apenas aparece y al hacerlo responde a una premisa narrativa (la caricaturización de un arquetipo histórico-cultural), en Paulos la ausencia de esos rasgos humanitarios se debe a una cuestión de prioridad narrativa: el autor centra todo su esfuerzo en intentar retratar una problemática que resume todo el sentido de su obra. Me refiero al enfrentamiento del héroe con la sociedad, paralelo a ese enfrentamiento todavía más brusco: el de los sueños con la realidad. En este orden, tanto Paulos como Fanto se acercan más a un personal y arraigante personaje plano que al "round character" de la novela moderna, pues si el italiano representa una pose y una forma de ser un tanto rígida, Paulos parece haber sido creado para encarnar tan sólo una virtud, la de soñador, aunque -y he aquí la peculiaridad de esta última novela- sea una virtud en cierto modo puesta de entredicho por el propio autor, ya que puede significar el total destierro o desvinculación del héroe, del hombre, con la realidad.

Además, en línea con todo lo señalado, el héroe de Cunqueiro no puede desvincularse de un postulado ético: la obligación de los más afortunados o poderosos de ser generosos con los necesitados.

No obstante el valor que tiene mayor presencia en la obra del mindoniense, estadística y cualitativamente, es el de la amistad. Es en definitiva la mayor riqueza que puede esperar de la vida un héroe de Cunqueiro, aparte de su imaginación y sueños. El amigo es precisamente la excepción dentro de una sociedad contraria (no por principio, sino de hecho) a esas idealizaciones de la vida, de la aventura. El amigo es el descanso de ese enfrentamiento. Por ello su figura cobra una especial relevancia en el corpus estudiado. En principio no responde siempre a un mismo arquetipo debido a que cada héroe y cada aventura exigen un amigo diferente, y narrativamente se sostiene con diferentes tipos de actantes, con motivaciones y filiaciones hacia el héroe también diferentes. Éstas varían en torno a dos ejes: el status y el grado de credibilidad. El status determina la relación entre el protagonista y su amigo. En líneas generales, cuando la figura del amigo del héroe aparece bien delimitada y caracterizada, éste suele situarse en un lugar más bajo que el protagonista que acompaña: Felipe es el paje de Merlín, Sari es más pobre que Sinbad, Nito es el escudero de Fanto, y Zenón y Tadeo -el lazarillo de don León- son mendigos. Una excepción es la de Eumón el Tracio, rey que acompaña a Egisto en su viaje, aunque ni Egisto ni don León son propiamente los protagonistas de UHPO. Debemos referirnos también a un status intelectual que también determina las posiciones en la relación. Así, Merlín es el sabio, el maestro ante Felipe; Sari apenas conoce el mar en comparación con la competencia de Sinbad, y Nito, a pesar de su fidelidad, resolución y valentía, no emula las hazañas del condottiero Fantini.

El grado de credulidad del amigo es tratado por el autor a partir del conflicto que se plantee entre el héroe y la sociedad, y dependiendo de su situación. De esta forma, Nito no tiene por qué dudar de unas hazañas de las que ha sido testigo e incluso -aunque en un segundo plano- coprotagonista, mientras que Sari no sabrá cuándo creer a Sinbad, y Felipe simplemente admira a Merlín. Por lo general la amistad, aparte de suponer un entretenimiento, sobre todo por la relación narrador-narratario que se establece, presenta ante el lector la fidelidad como gran virtud de la persona.

Otros dos aspectos fundamentales, y que ya se han citado, podrían no entenderse como virtudes en un sentido más clásico (las virtudes presumibles en un perfecto caballero andante, o las de un héroe de la épica), pero sí lo son para el sistema de valores propuesto por el autor. Hablamos de nuevo del amor a la tierra natal y la nostalgia. La

vinculación del autor con su ciudad natal, Mondoñedo, no es un mero homenaje de éste hacia las calles que le vieron crecer. Ese homenaje -que lo hay-, esa expresión de cariño hacia el espacio de la infancia, nutre la personalidad de sus protagonistas e incluso se manifiesta como impulso que guía la aventura. Son San Gonzalo y Ulises (que tiene mucho de Gonzalo) quienes portan la bandera del sentimiento de la nostalgia. En SG la nostalgia, aunque presenta enfoques diversos e incluso contradictorios, se enfatiza en la idea del retorno a Mondoñedo. La formulación de la nostalgia como estímulo de la idea del retorno a la ciudad para San Gonzalo, cobra en Ulises -y en el resto de los héroes y demás personajes- nuevos matices y significados. Ítaca ya no sólo representa a Mondoñedo como espacio real -si bien esta polisemia ya la encontramos en SG- sino como estado de plenitud, como imagen precisa de la infancia o de una edad dorada de difícil recuperación. Felipe, Sindbad o Egisto simbolizan ese anhelo por no perder del todo la plenitud de ese estado ideal, por soñar que todavía se está viviendo y que no se ha evaporado para siempre.

También el amor a la Naturaleza es significativo en una concepción de la vida y la sociedad marcadamente rural. Precisamente Paulos, el último héroe de Cunqueiro, simboliza, al tratarse de un héroe mucho más urbano y moderno, la inviabilidad del proyecto vital -por supuesto reflejado en el literario- diseñado e idealizado por el autor. Y ese respecto a la Naturaleza parece tener su origen en la infancia del autor en Mondoñedo; una infancia de tintes rurales, en pleno contacto con el paisaje galaico, su fauna y flora y sus gentes. Cunqueiro traslada esa forma de entender la vida y ese sentimiento a sus obras a través de dos procedimientos. En primer lugar con la recreación de un espacio en el que se desenvuelven sus héroes, fácilmente identificable con ese Mondoñedo de la infancia o al menos con la idea de un pueblo arquetípico, que parece tener similares dimensiones a las de la ciudad natal del autor y la misma proximidad del hombre con el paisaje. Es muy difícil encontrar signo alguno de la vida moderna, de la gran urbe, en sus novelas, sino más bien vestigios del pasado o pinturas realistas de la situación contemporánea al autor, que en realidad recuerda a ese pasado porque el tiempo parece haberse detenido en la ciudad lucense. El propio Cunqueiro manifestó que había tenido la sensación de estar viviendo en la Edad Media durante sus años de juventud. Por ello en su obra la idea del contacto con la Naturaleza (y el perfecto conocimiento del paisaje por parte del héroe, tanto la flora como la fauna) entronca también con la idealización del pasado como tiempo mejor, probablemente de influencia guevariana. El escenario del héroe concuerda con el prototipo de Aldea y no

con el de la Corte, y es un lugar relativamente pequeño, con una comunidad también reducida en la que el protagonista es en principio uno más entre sus paisanos, pero no un ser anónimo perdido en una gran urbe.

Un segundo procedimiento del autor es el de resaltar en el héroe el sentimiento de la Naturaleza, del paisaje, de sus andanzas y recuerdos, como propios. San Gonzalo es el mejor ejemplo de esa ligazón del protagonista con su entorno natural y de la nostalgia que provoca su ausencia. También representa el santo, como valor espiritual de corte muy cristiano y que aparecerá de forma latente en otros momentos de la obra del mindoniense, el retiro voluntario al campo, renunciando a las comodidades y distracciones de la ciudad. Me refiero tanto al sentido guevariano de esta renuncia como a aquel otro por el que el hombre tiene un contacto más directo con Dios en la soledad de los espacios salvajes. Fagildo, el tutor de Paulos, también representa esa forma de entender la vida de Gonzalo.

Con Ulises tendremos la sensación de la plenitud -acaso la felicidad- durante un paseo por el bosque en el que el héroe y la Naturaleza se funden en una misma esencia.

Sin embargo, las virtudes que más destaca y valora el autor son las intelectuales ya que, en definitiva, en la mayoría de los casos el lector se encuentra ante una "substitución de acción de los personajes por la acción imaginativa"³⁶⁸. Son virtudes que se desarrollarán sobre todo a la hora de la narración, de la declamación con o sin auditorio, o a la hora de la libre imaginación: la capacidad imaginativa -facilidad, fecundidad, rapidez, facultad de improvisar, riqueza y variedad del material utilizado así como del resultado final-, y la capacidad de ensoñación/idealización de la realidad. Todas estas virtudes se resumen y toman forma en un subtipo de héroe que he denominado como "héroe-narrador", y que aparece en todas las novelas del autor. En realidad este subtipo no es más que una mediación entre el héroe que imagina y ensueña y la sociedad, la realidad a la que pertenece. A través de este subtipo, los protagonistas exponen ante un auditorio esos sueños, esas posibilidades maravillosas e idealizaciones del yo o de la vida, e incluso defienden esas posturas cuando son seriamente puestas en duda. El héroe-narrador responde tanto a esa idealización del Yo por parte del autor, como a la evidencia de la necesidad del soñador (no es otra cosa el héroe) de defenderse ante la realidad. Por ello el protagonista de Cunqueiro, a pesar de verse expuesto ante pocas aventuras de acción, tiene que afrontar otros peligros como el de no ser creído, el de ser desautorizado en su círculo e incluso marginado de él. En este sentido podemos hablar de un héroe valeroso, siempre ocupando esa franja de riesgo ante una sociedad a la que

quizá le gustaría creer, pero que intenta guiarse siempre por la razón y por las leyes de lo posible, cayendo tan sólo en ocasiones en la tentación de aceptar al menos lo verosímil. Es por tanto el héroe quien se expone voluntariamente a afrontar estas adversidades, quien juega y por esa razón se comporta como un héroe en el sentido más clásico, frente a los que renuncian a ese riesgo y eligen una vida monocroma y aferrada a la realidad.

El héroe-narrador se impone a su sociedad a través de la posesión de la información y su revelación. Saber contar una historia, es decir, emplear todos los recursos necesarios para mantener la atención de la audiencia, no sólo es una virtud del héroe cunqueiriano, sino que además le posibilita la adquisición de un status. Ese status puede ser sólido y cómodo (el caso de Merlín) o momentáneo e inestable, necesitado de una reafirmación periódica y constante, como le sucede a Sinbad. Por otro lado es necesario advertir que no sólo ejercen como héroes-narradores los protagonistas, sino también muchos otros personajes que al contar una historia se convierten en los héroes de ese momento de la diégesis, pues ocupan el lugar más alto de la pirámide social mientras administran la magia de la palabra. Y esa magia no es tanto la de saber contar, sino que consiste además en la suerte de poseer la información -suerte que puede deberse a la picardía de la pura invención- y reservarse por tanto la libertad de revelarla o guardarla como un preciado tesoro en función del propio interés. Aquel que posee la información puede, por tanto, conseguir despertar y retener el máximo interés del círculo social al que pertenece. Esta pirámide social tiene su paradigma en la cocina de MEF, (o en *El caballero, la muerte y el diablo* 369). Es el espacio en el que se manifiesta la necesidad de la sociedad de satisfacer su curiosidad de información y conocimiento a través del héroe. Otros espacios acotados, con análoga función, son: la taberna, la posada o la tertulia de Sinbad. El paisaje es básicamente el mismo: el fuego y las personas situadas alrededor para contar y escuchar historias, sin duda como referente simbólico del nacimiento de la literatura a partir de la tradición oral en el origen de los tiempos. Precisamente la última novela que Cunqueiro pretendía escribir tendría como escenario central una taberna (la taberna de Galiana) a la que acudirían variados viajeros y contarían sus historias. De esta forma retomaría una fórmula usual de toda su narrativa: la del forastero narrador que, dotado de una excepcional capacidad para asombrar a los lugareños, atrapa la atención de la audiencia con la novedad no sólo de sus relatos sino de sus vestimentas y costumbres, y así fascina a todos los que le escuchan (o reciben noticias de él) con bastante menor esfuerzo que el que emplean los narradores

habituales pertenecientes al círculo social reunido en la cocina, la taberna o la tertulia. Pretendía por tanto el autor volver al concepto macroestructural desarrollado en MEF: la confluencia de personajes y sus historias en torno a un centro, Miranda. De esta forma se cerraría el círculo iniciado muchos años atrás, en el que el personaje de Felipe, testigo de la gestación del milagro de la literatura en sus propias carnes, tras atender al estímulo y llamada de la tradición oral, encarnaba de algún modo las mismas vivencias del autor que, en la cocina de su casa, acostumbraba a escuchar de labios de su madre historias como la de San Gonzalo.

Por otro lado la figura del héroe-narrador supone un encuentro con la soledad. Sus historias pertenecen al resbaladizo terreno de la imaginación, a la fabulación de un recuerdo o a la ensoñación de un personaje heroico, es decir, a una idealización de la vida que choca frontalmente con la realidad cotidiana, y por ello provoca incredulidad y desconfianza. La lucha por persuadir y convencer a los oyentes se torna, a menudo, en una carga demasiado pesada que termina traducéndose en soledad. Es entonces cuando más se advierte la huella del arquetipo quijotesco. En el caso de Sinbad, el héroe se convierte en presa de su propia celada al tener que alimentar continuamente su status de héroe-narrador. Sus historias inverosímiles y prodigiosas le llevarán al punto, quijotesco, de creérselas en cierto modo, e incluso trazar su última aventura como si se tratara de una situación muy real. Paulos también se queda atrapado en las redes de su imaginación. Su aventura, completamente fingida y diseñada por él para conseguir la admiración de su ciudad, revela al lector la personalidad del soñador, completamente inviable y solitaria. Se pone de manifiesto, de esta forma, la cualidad esencial de estos héroes que necesitan soñar y el juego de la imaginación para vivir, para respirar, pero cuyos sueños y fantasías ponen en peligro tanto su lugar en la sociedad como su propia vida; y que, sin embargo, cuando dejan de soñar y aceptan las normas de la lógica, la muerte les encuentra fácilmente. Si el trágico final de Sinbad puede considerarse un desenlace natural para una aventura sin sentido y para un personaje, al fin y al cabo, en las postrimerías de la vida; la muerte de Paulos, joven y con toda una vida por delante, es decididamente una desaparición simbólica, una metáfora de la inviabilidad del soñador en una sociedad que no lo es.

Una vez individualizado este carácter soñador surge una pregunta: ¿qué sueña el héroe de Cunqueiro? En realidad no desea cambiar el mundo, el orden social o político, sino que su sueño es más bien una idealización personal, construida a partir de unos materiales determinados: las aventuras de otros héroes que forman parte de la literatura,

la historia, la mitología y la deformación de los recuerdos. La imaginación de Ulises, Sinbad y cia. está poblada de hombres y hechos heroicos que afloran, con enorme lirismo, cuando ellos mismos los narran. No hay por tanto un deseo revolucionario en todos esos sueños, sino una idealización estética, que se atiene a unos postulados caballerescos o románticos que le sirven al héroe para buscar la belleza y para poder apropiarse de una nueva personalidad, una costumbre o un gesto que le distingan. Nuestro héroe sabe cómo le gustaría que sucediesen las cosas, cómo le gustaría ser tratado, y ejerce libremente su capacidad para soñar, no sólo por el puro placer de la idea brillante, o la celebridad de una frase, sino también para reducir en lo posible la distancia que separa esas imaginaciones de la realidad. Y es que el héroe cunqueiriano vive sus sueños e imaginaciones con mayor fidelidad y entrega que su propia vida, porque, en realidad, su verdadera vida es la que sueña. Sin el sueño no es nada.

No obstante nuestros protagonistas no son seres aislados en un egocentrismo destructivo. Cabría admitir cierta incomunicación, pero ésta se debe a la dificultad de situar a una misma altura, y expresar en un mismo lenguaje, la realidad y los sueños. Muy al contrario, el héroe sabe que debe abandonar su ensimismamiento de soñador para establecer una comunicación que necesita desesperadamente, pues sin su auditorio no tiene sentido como ser humano.

El aspecto externo del héroe refleja, asimismo, la riqueza y diversidad de los distintos protagonistas, aunque, en líneas generales, se podrían distinguir dos tipos de apariencia externa que pueden corresponderse con la realidad del héroe o con una idealización. Por un lado tenemos al héroe gentil, al héroe de romance, apuesto, distinguido y varonil. Es un tipo de héroe de reminiscencias greco-latinas y caballerescas. Claros ejemplos son San Gonzalo mozo y Fanto Fantini. Ulises, Orestes o don León también pueden considerarse héroes gentiles, aunque bajo esta denominación que utilizamos conviven ciertas diferencias: Gonzalo es apuesto y hermoso en su juventud y no tiene la intención de ejercer como tal, mientras Fanto también lo es, pero se aprovecha de esa circunstancia, sobretodo en sus encuentros con las mujeres. Ulises y don León son presumidos en el vestir. Otros héroes, como Felipe o Sinbad, desean alcanzar esa belleza y esa distinción en la vestimenta, pero representan precisamente la constatación de esa imposibilidad. Tanto Merlín como San Gonzalo -al final de sus días- se encuentran en el extremo opuesto: representan el tipo de aspecto del maestro anciano. El aspecto del héroe es relevante en sus relaciones con su comunidad, tanto por la adquisición de un status, una distinción y una fama, como en la aventura de la conquista

amorosa. Fanto, Ulises, Orestes o don León atraen fácilmente a las mujeres, mientras Paulos, el héroe con un físico más vulgar, debe valerse en mayor medida que sus predecesores de su imaginación y de la revelación de sus sueños para enamorar a su prometida María.

Si existen distintas tipologías en el aspecto externo del héroe, sintetizadas básicamente en la del hombre apuesto y la del viejo maestro, en cambio hay una característica que todos comparten y podría componer un retrato modélico del héroe de Cunqueiro: me refiero a los ojos. A través de ellos, de esos ojos claros de Gonzalo, de Laertes, de Ulises, de San Ulises o de Fanto, se expresa el alma, el carácter soñador, la fe y el resto de las virtudes analizadas.

Considero que la tesis de que existe un héroe-tipo en la obra de Cunqueiro está suficientemente apoyada con todo lo hasta aquí expuesto. Es el momento de precisar las coordenadas espacio-temporales en las que se inscribe:

El tiempo: En una primera lectura de la obra narrativa del minidoniense se percibe fácilmente que el tiempo y el espacio no son magnitudes delimitables con el apoyo de unos referentes precisos. Si exceptuamos las novelas S G y VFFF, los referentes temporales son, cuando no inexistentes, confusos o claramente contradictorios. En una misma novela -un claro ejemplo es MEF- conviven acontecimientos históricos de épocas diferentes, a los que paradójicamente se alude como si perteneciesen a un pasado inmediato e incluso al presente. Asimismo se incorporan a la diégesis, como hechos reales, acontecimientos que forman parte de la literatura o de la mitología. El lector no puede instalar en ninguna época determinada al héroe ni la aventura que éste protagoniza. Sin embargo, el hecho de no poder contar con una acotación concreta, ni con unos referentes fiables, no impide que el autor transmita al lector una noción de tiempo estable, que es siempre la del pasado, un pasado más o menos lejano. Con la elección de esta franja temporal, Cunqueiro confirma la concepción vital que conforma su obra literaria y que estamos intentando interpretar.

En este aspecto San Gonzalo y Fanto Fantini son una excepción. Gonzalo encarna la espiritualidad de la Baja Edad Media mientras Fanto simboliza el *modus vivendi* del siglo XV italiano. La relación de ambos protagonistas con la sociedad y los acontecimientos de sus épocas marcan de forma acentuada sus peripecias, si bien el autor se permite, en línea con el resto de su narrativa, anacronismos evidentes en el caso

de Fanto, y cierta imprecisión al conferirle una fecha concreta a San Gonzalo, obispo al que ni los historiadores pueden atribuirle una datación precisa.

El espacio: De forma análoga a la representación del tiempo, el espacio también poco está delimitado. En una misma obra concurren marcos tan diversos como el oriental, el greco-latino o el bretón. Sin embargo también podemos hablar de un denominador común: el héroe cunqueiriano pertenece a un ámbito rural, pequeño, que aunque se maquille con toponimias exóticas, antiguas o mitológicas, en última instancia representa una recreación de Galicia y en concreto de Mondoñedo, como paradigma de una realidad socio-cultural y de un paisaje y entorno natural concreto. En este sentido debemos insistir en la importancia de San Gonzalo como héroe mindoniense.

Podemos situar, por tanto, a nuestro héroe en un pasado, que bien puede corresponderse con un plano histórico (una época concreta, unos hechos reales, incluso fechados), con uno literario (personajes y hechos de otras novelas insertadas en la diégesis, ya como referencias culturales, ya como pertenecientes a la misma realidad vivida por los personajes), o un plano mítico. El lugar de sus andanzas puede cobrar tintes orientales, bretones, italianos... pero éstas de ninguna forma se desligan del espacio galaico al que el autor pertenece.

Entre los distintos héroes se va a establecer una compleja red de analogías. González Millán hace referencia a una "unidad actancial", al registrar una serie de semejanzas entre los distintos personajes del mindoniense. Se puede ampliar esta noción de unidad actancial señalando también las similitudes entre las situaciones afrontadas por los diferentes protagonistas, entre actitudes ante determinadas adversidades o bien en las relaciones entre ellos. Incluso se puede individualizar desde un punto de vista estructural, en la forma en que estas situaciones se alojan en el interior de cada obra. Un claro ejemplo a este respecto lo encontramos en el desengaño amoroso que sufre el joven Ulises después de la fiesta de las espigas y el de Felipe (MEF) ante doña Simona: el desengaño y la tristeza de comprobar la cruel diferencia existente entre la realidad y la idealización amorosa provocan en los dos héroes un mismo estado de ánimo, por el que deciden fingir una pose melancólica. Dos oraciones demuestran claramente las semejanzas señaladas: "El joven laértida se guía inclinando la cabeza hacia delante, afectando melancolía, y era dueño de graves silencios." (MDU, p. 75) - "Andaba eu por aquel verán facéndome o melencónico, como namorado de doña Simona..." (MEF, p.

57). Además, desde un punto de vista estructural, ambos desengaños cierran capítulo e inician una nueva acción determinada por la frustración amorosa.

Otros ejemplos destacados son: las huidas de Tamnos y Paros, protagonizadas por Fanto Fantini y Ulises respectivamente; la forma de regresar a Mondoñedo de San Gonzalo, recreada como contrapunto paródico de su propia obra (un claro ejemplo de intertextualidad res tringida o interna) en los regresos de Orestes y Paulos, el protagonista de EAC; o en la representación de la figura del aprendiz adolescente encarnada por Felipe, Ulises y Sari, en claves diferentes por su status y su relación con sus tutores, aunque en definitiva muy semejantes ya que a través de ellos el autor muestra los valores y las esperanzas /frustraciones de la adolescencia; a su vez, Merlín, Fagildo (EAC) y Capovilla (VFF) ocupan el rol de l tutor, papel que en LMU cumplen varios personajes.

La configuración de este héroe- tipo se desarrolla en una evidente trayectoria que parte, sin duda, de SG. Esta novela, notablemente desatendida por la crítica, es de una importancia capital ya que presenta, a pesar de ser una obra primeriza, la mayoría de los patrones que conformarán al protagonista de Cunqueiro. El autor parte para esta novela de un material un tanto escaso: la leyenda de Gonzalo, el obispo de Mondoñedo que derrotó a una flota normanda rezando avemarías. No dispone para su recreación de una vida del santo, de una leyenda en toda regla como mandan los cánones de la hagiografía, sino tan sólo de la tradición oral -todavía recordada hoy día en la comarca- que recoge el episodio del peculiar triunfo sobre los normandos. La deuda de Cunqueiro con su ciudad natal al retratar a un héroe local no le impide idealizar y crear a un personaje totalmente nuevo. Este procedimiento es precisamente el que nos interesa para esta tesis, ya que pone en evidencia a los recursos del autor para formar a un protagonista, recursos que hemos rastreado luego en el resto de su obra. Cunqueiro crea a un San Gonzalo ideal, sin mácula, sin fallo posible, es decir, construye un modelo. En principio podría entenderse esa perfección como una adecuación al contenido: el autor narraría la vida del santo tal y como lo haría un escritor medieval, siguiendo las pautas de la hagiografía, encaminadas a diseñar una leyenda con unos fines didácticos precisos. Sin embargo el autor no se limita a una mera imitación del canon medieval, sino que a los patrones de la hagiografía le va a añadir material de corte folklórico y religioso, así como material de signo muy diferente tomado de *La Odisea*. Por un lado Gonzalo es un héroe en el sentido más clásico -un santo así debe serlo-: vence las adversidades y a sus oponentes, es sobresaliente en su poder, en su actitud, en su bondad e incluso en su

aspecto, en carnando a la perfección todos los valores cristianos, pero además, este obispo medieval está dotado de una serie de rasgos que provienen de una lectura muy particular de la obra de Homero, una lectura, o mejor una recreación de lo leído, en la que se despoja al héroe de todo su accidente para resumirlo en unas pocas virtudes. El Ulises que Cunqueiro rescata para la creación de Gonzalo representa la nostalgia, el amor y fidelidad a la tierra natal, la fe en conseguir el éxito y la fecundidad y facilidad oratoria. San Gonzalo está perfilado como personaje a partir de esos cuatro trazos, que son los componentes esenciales de su personalidad, y también los rasgos que definen al héroe-tipo. Cunqueiro crea a través de la figura de Gonzalo un prototipo que irá desarrollando a lo largo de toda su obra. La nostalgia y el don de la palabra son los dos rasgos fundamentales que permanecerán en todas sus novelas.

Frente a la claridad de ideas (o pensamiento unidireccional) y el total desapego de quien vive en comunión con la divinidad -condiciones indispensables exigidas a un santo en los patrones hagiográficos-, el san Gonzalo del mindoniense siente intensa nostalgia de su tierra natal, a pesar de las muchas tierras conocidas en su viaje, y esto le distingue además del protagonista de la novela moderna, cosmopolita, desarraigado o que incluso reniega de su origen (tanto de su espacio físico como de los valores que éste representa, ya sean familiares, sociales, morales...).

Otro rasgo fuertemente marcado en Gonzalo y que también responde, como la nostalgia, a la recuperación del arquetipo odiseico, es su capacidad oratoria. Es uno de los rasgos que más caracterizan el perfil del héroe cunqueiriano, como ya he señalado al identificar el subtipo de héroe denominado "héroe-narrador". Comparado con Ulises en su facultad como orador, San Gonzalo congrega a sus fieles para inculcarles la fe a través de la palabra, y consigue una de las empresas más difíciles para el resto de los protagonistas: hacer que la gente crea en aquello que no puede verse, lograr el crédito de su círculo, las gentes de Mondoñedo. En este punto se diferencia Gonzalo del resto de protagonistas cunqueirianos, ya que mientras Gonzalo cree y ve -por intercesión divina- todo aquello que predica, los demás héroes sueñan, o se inventan o creen haber recordado, las historias que cuentan a la audiencia, y no gozan del status ni de la credibilidad del obispo, sino que deben esforzarse al máximo como narradores e incluso aportar pruebas que acompañen al relato para convencer a los incrédulos.

Siguiendo con la línea iniciada en San Gonzalo, Ulises es el héroe cunqueiriano por excelencia. Mientras el santo debe responder a unos presupuestos hagiográficos y llega a los lectores como un personaje plano, un tanto hierático, previsible en el éxito de sus

empresas y en su conducta -marcada por unas directrices cristianas inamovibles-, Ulises reúne la mayoría de los rasgos con los que he definido al héroe-tipo y supone una importante humanización del arquetipo de perfección que encontramos tanto en Gonzalo como en Merlín. El prólogo de LMU, que considero una página de enorme sinceridad, revela la intención del autor al "darle vida" de nuevo, con el aliento de su imaginación, al viejo Ulises. Confiesa Cunqueiro que el protagonista de "sus mocedades" es el que siente más cercano porque Ulises, a pesar de todas las distancias, es el héroe que él mismo hubiese querido ser. Aunque esta confesión tiene parte de artificio literario, aunque advirtamos su condición de recurso narrativo, la propia novela y el resto de la producción narrativa del autor reafirma nuestra idea: el prólogo de LMU expresa la necesidad que tiene el escritor de ser sincero con sus lectores al manifestarles que su predilección por el hijo de Laertes determina su concepción del héroe, del hombre, y que a través de su retrato va a proyectar una forma de entender la vida y sobretodo de idealizarla, de imaginarla.

El resto de los héroes de l autor repetirán la representación de los aspectos que derivan de su personal interpretación del héroe homérico (la nostalgia, la fidelidad a la tierra natal y el poder de la palabra), ahora bien, progresivamente los irá humanizando. En este proceso de humanización entrará en juego otro arquetipo: el quijotesco. Ulises es ya -como señalábamos más arriba- un protagonista más humanizado y cercano que Gonzalo, pero todavía goza de la gracia de los antiguos, todavía puede jactarse del éxito de sus empresas, así como de completar a duras penas la aventura por él trazada. En él tienen cabida sentimientos ajenos al modelo del obispo santo, como la vanidad, el amor sentido hacia una mujer... y desventuras y tropiezos inconcebibles en el obispo; pero todavía representa un ideal y un final feliz. Sin embargo, el arquetipo quijotesco empaña estas propuestas ideales con una concepción más pesimista. Pero, sobre todo, el Quijote sirve como pauta para reflejar la dicotomía sueños/realidad, tema clave en toda la narrativa cunqueiriana hasta el punto de sustentar toda la diégesis en SVSVI y EAC. Para nosotros tanto Ulises como Don Quijote funcionan como arquetipos a través de los que el autor entiende la relación del hombre, y por tanto de sus protagonistas, con el mundo. Ulises y Don Quijote son el haz y el envés de esa relación. El laértida representa el ansia de aventuras, la idealización de la vida y su ensañación, mientras la sombra del frustrado caballero andante que subyace en la obra cunqueiriana evidencia la imposibilidad de llevar a la realidad esas ensañaciones o que la sociedad así las considere. El rastro de Ulises es más palpable en la personalidad de los protagonistas y

personajes, mientras el quijotesco se encuentra más acentuado en la aventura del héroe y en su relación con la sociedad.

2. LA SOCIEDAD DEL HÉROE.-

Aunque la relación de cada uno de los protagonistas estudiados con la sociedad a la que pertenece, presenta diversos y variados aspectos en cada novela, creemos que son dos las principales soluciones que el autor adopta para situar a sus héroes entre sus paisanos, pues éstos pueden simbolizar también dos realidades muy distintas. Como ya he señalado, San Gonzalo es el paradigma de la perfecta armonía del héroe con su entorno social. A pesar de su vida retirada, su relación con sus paisanos es la mejor posible: es considerado, respetado, admirado, escuchado e incluso temido por sus enemigos, como un héroe. La sociedad de Gonzalo representa también a los perfectos narratarios: dóciles y creyentes, con una fe en el héroe ilimitada. Podríamos hablar en un principio de una fórmula “ideal” en la relación héroe/sociedad, en la que incluiríamos además a Merlín y a Fanto Fantini en algunos aspectos. Ulises puede considerarse otra variante dentro de la misma fórmula “ideal”: la de la convivencia del héroe en una sociedad rural/marinería presidida por la célula de la familia. Ulises es el único héroe cunqueiriano al que puede situarse en un entorno familiar estable, al que está unido por fuertes vínculos, y es también el único que perpetúa con su vida una imagen tradicional a través de las generaciones. La familia de Ulises, e Ítaca por extensión, (como imagen idealizada a medida de la sociedad rural), forman el ámbito de la seguridad para el héroe, el ámbito de la infancia y del cuidado materno, y en definitiva el ámbito en el que su fantasía está del todo permitida y a salvo. Las otras islas, en cambio, pueden esconder, bajo su aparente belleza, la belleza de la novedad y el conocimiento -la madurez en definitiva- que persigue todo viajero (y entiéndase también la adolescencia como viaje), peligros para el nostálgico Ulises. Si en Ítaca se acepta sin problema que el laértida desciende del rey Lear, en Paros tal afirmación puede costarle a éste la libertad. Ítaca es la idealización absoluta de la sociedad, el modelo perfecto, y en ella se reflejan el aroma y la imagen/recuerdo de Mondoñedo, como espacio de la infancia dorada, de la seguridad del útero frente a la realidad de la aventura.

En otro orden, la sociedad también puede significar una traba para el héroe. Hablaremos entonces de la otra fórmula, que he denominado “conflictiva”. La sociedad se convierte en la representación de la realidad que el héroe es capaz de transgredir, símbolo de la

imposibilidad de realizar sus sueños. El héroe choca con sus incrédulos paisanos, antinarratorios en este caso, para sólo recuperar el equilibrio cuando sus dotes para el engaño (las dotes como héroe-narrador) consigan disfrazar ante el auditorio -que puede estar compuesto por simples paisanos, incluso amigos, o tomar la forma de un tribunal o cualquier otra manifestación del Poder o del Estado- sus arriesgadas imaginaciones. Los héroes más representativos de esta tensa o “conflictiva” relación son Sinbad y Paulos, los más quijotescos protagonistas del mindoniense.

3.- AUTOR Y PERSONAJES.-

Aunque la crítica apenas se haya detenido en esclarecer la relación existente entre el autor y sus protagonistas, lo cierto es que podemos encontrar en la obra que analiza la figura del autor, dos posturas diferentes, dos formas de entender esta relación. Por un lado se encuentran los críticos que, como A. M. Spitzmesser, señalan que entre autor y héroe se establece un distanciamiento. Señala la autora viguesa la "propia falta de calor del autor hacia lo narrado..." ³⁷⁰ o la "falta de auténtica afinidad que Cunqueiro siente, en general por su creación." ³⁷¹. Por su parte, es mucho más radical Martínez Torrón cuando escribe: "Cunqueiro no trata de expresar nada a través de sus personajes y sus mitos (volvemos al ludismo puro), sino las historias de entretenimiento fantástico que relatan sus muñecos. No hay identificación o fusión posible con ellos (aunque sí, evidentemente un claro cariño de padre de sus criaturas), porque sus personajes no tratan de simbolizar nada, ni de representar a nadie, ni de volcar ningún tipo de sentimientos (fuera de su fantasía). Ni tienen interioridad, ni carácter humano, ni nada de nada." ³⁷²

Discrepo por completo de esta opinión, como creo que he expuesto claramente en mi trabajo. Comparto la tendencia de la crítica más actual (exceptuando el caso de Spitzmesser, cuya obra sobre Cunqueiro es bastante reciente, 1995) que defiende lo contrario: autores como Fernández del Riego afirman: "Todo en Cunqueiro é unha imaxe de si mesmo". ³⁷³ o de Reimundo Noreña: "Mas a tragedia humana da existencia que vai de Ulises a Sinbad é a estilización literaria da propia tragedia de Cunqueiro, de cada ser humano." ³⁷⁴

El propio Martínez Torrón reconoce, contradiciéndose en cierta medida, que los héroes del mindoniense -que él denomina muñecos- son semejantes a nosotros en su capacidad de soñar, en sus aspiraciones y en sus actos. (375) Si los protagonistas de Cunqueiro, y la

mayoría de sus personajes, son verosímiles en la medida en que son humanos, son su capacidad para soñar y el componente trágico que supone el choque entre sus sueños y la realidad, los aspectos en los que advertimos con mayor evidencia la presencia del autor. Como defiende R. Rodríguez Vega, el escritor se sirve de sus héroes (y de muchos otros personajes, incluso de personajes que sólo viven en un párrafo, en el recuerdo de otros o en una alusión) para parodiar otros textos, para jugar con una extensísima lista de referentes culturales, históricos o literarios. Esto es evidente. Pero no deberíamos entenderlo simplemente desde la frialdad de su constatación, sino intentando comprender el por qué de esa actitud, de ese juego. Ese juego no es otro que el que el autor necesita para entender la vida; es decir, que, en este sentido, sus héroes son un alter ego (aunque múlticéfalo) de Cunqueiro, que dice esta manera expresa su deseo de desarrollar esa necesidad vital proclamada por Paulos: "...ludum est se necessarium ad conservandam vitam" (EAC 168) El juego es la imaginación y la imaginación es la libertad, la libertad a la que aspiran los protagonistas del mindoniense. El héroe Paulos no es tanto una excusa para reproducir en EAC la cita de Tomás de Aquino señalada, sino para poner en su boca el comentario del autor: "Para la conservación de mi vida, al menos lo es".(EAC 168)

4.- EL LECTOR.-

Cada una de las múltiples lecturas que admite la narrativa cunqueiriana exige una determinada competencia por parte del lector. Por ejemplo, la lectura propuesta por Rodríguez Vega, en la que se la analiza e interpreta como una recreación de textos o estilos literarios, exigirá al lector el previo conocimiento de esos textos o estilos para reconocer en su momento la posible parodia, recreación, comentario o referencia vertida por el autor. Nuestra lectura, sin perder nunca de vista la anteriormente citada ni muchas otras posibles, tiene como punto de partida al héroe como epicentro de cualquier interpretación, procurando también englobar la lectura que pudiese desear el autor para un lector medio, para un lector que lea sin especiales detenimientos en aspectos concretos, sino más bien con la esperanza de hallar un mensaje que pueda enriquecerle, al tiempo que disfruta del entretenimiento y placer que supone la lectura. El propio Cunqueiro definió en alguna ocasión su estilo de narrar (o al menos el que pretendía) como llano y sencillo, muy cercano al de la tradición oral. En este sentido el lector deseado por el autor podría no distar mucho de las audiencias que tienen sus

protagonistas, de los amigos de Ulises, de María la enamorada de Paulos, o de los diocesanos de San Gonzalo. El lector a quien fascina el mensaje y los valores encarnados por los héroes de Cunqueiro es quizá el soñador, un soñador como él mismo fue. En la medida en que pueda entender los problemas de todos estos protagonistas como propios, podrá identificarse con ellos, podrá verse en ellos reflejado y comprender lo imposible de sus sueños, igual que podrá reconocer la personalidad del autor. Por todo ello, considero desacertada la afirmación de A. M. Spitzmesser que se reproduce a continuación: "En cuanto a su vanguardismo puede decirse que la obra de Cunqueiro se acoge en parte a la tipología de la "deshumanización del arte" prevista por Ortega y Gasset. En particular es notable su empeño en no suscitar en el lector identificación alguna con sus criaturas de ficción, propósito que se homologa en el comportamiento de los personajes mismos, casi siempre envueltos en una insolidaridad e incomunicación perpetuas con el resto del mundo." ³⁷⁶ A pesar de permanecer a veces un tanto ocultos bajo el velo de los juegos intertextuales y metanarrativos del autor, o de encontrarse un tanto diluidos en los hilos de historias paralelas que llevan a otros personajes y otras vidas, no se halla deshumanización en los héroes que hemos estudiado. Quizá sí deba reconocerse cierta frialdad en todos esos juegos y referencias culturales, en todo ese barroquismo en clave paródica que, por otro lado, tan sólo es un aspecto más de la obra cunqueiriana. Mi trabajo ha consistido precisamente en rescatar las personalidades de sus héroes de la maraña de historias y textos que se entrecruzan en las páginas estudiadas, y creo haber hallado (y así se ha expuesto) más de un signo de humanitarismo y valores con los que fácilmente podrían identificarse los lectores. Éstos deberán cooperar y aportar también lo suyo, sobretudo reconstruyendo e imaginando todos los espacios en blanco que el autor con gran acierto -y he aquí una de las claves de su estilo- va insertando en toda su obra. Para ello es fundamental que el lector de Cunqueiro posea, como él, una gran imaginación. Sino, probablemente, el sentido final de su obra se pierda.

5.- LA AVENTURA DEL HEROE

Proponíamos en este trabajo la individualización, en la narrativa de Cunqueiro, de los motivos y temas que constituyen la aventura mítica del héroe, según el "método mítico" planteado por Juan Villegas. La presencia de todos estos motivos (jornadas iniciáticas, pruebas, amuletos, nacimientos extraordinarios etc) es evidente, aunque, una vez

realizado el trabajo, la primera nota que debemos destacar es que no aparecen tanto en la vida de cada protagonista sino más bien en las aventuras que éstos se imaginan, en aquellas que se sueñan héroes. Los encontraremos, por ejemplo, en la narración de las identidades que Ulises se inventa (Amadís, Leonís...) de forma más acusada que en su propia vida, aunque, en realidad, se dan en todo el texto, debido sin duda, a que LMU tiene mucho del esquema del *Bildungsroman*, ya que narra el camino que debe recorrer el héroe hacia la madurez. El héroe cunqueiriano, por tanto, protagoniza dos aventuras paralelas: la de su propia vida, cotidiana, y la aventura de la que se sueña protagonista. Es en ésta, como decíamos, en la que registramos un mayor número de motivos y mitemas de la aventura mítica del héroe. Consideramos relevante para la comprensión de la obra del mindoniense, la preponderancia de las aventuras soñadas sobre las realmente vividas. Es significativo a este respecto que el relato de la vida de los protagonistas y de algunos personajes concuerda en muchas ocasiones en el índice onomástico (un artificio del que se vale el mindoniense para conferirle a sus novelas una estructura quebrada), normalmente de manera distorsionada, paródica o poética y con un signo abiertamente opuesto al que presentan esas vidas en la diégesis. Es la aventura soñada la que interesa al mindoniense. El personaje inventa su propio camino imaginario en vez de enfrentarse al que la vida le va imponiendo. Es una forma de entender la existencia propia del carácter soñador, de tal manera que su aventura es una consecuencia de esa peculiar personalidad que le define y le caracteriza. Este tipo de aventura determina también el sistema actancial en el que se sustentan las relaciones entre personajes. Los oponentes del héroe son aquellos que suponen una traba para sus ensoñaciones, la incredulidad de la sociedad a la que pertenece o, mejor aún, su tendencia desmedida a imaginar situaciones imposibles y a mentir para defender su existencia. De esta forma Paulos, el último héroe de la narrativa cunqueiriana, encarna simbólicamente la premisa campbelliana por la que "el matador y el dragón, el sacrificador y su víctima, son solamente una mente detrás de bambalinas..."³⁷⁷

En líneas generales los motivos de la aventura mítica del héroe que tienen una presencia más reiterada (tanto en la vida de nuestros protagonistas como en sus ensoñaciones o narraciones) son:

- 1.- El nacimiento extraordinario y la infancia prodigiosa, especialmente marcados en San Gonzalo y Fanto Fantini y en la narración de la vida de Amadís en boca del joven Ulises.

2.- Las jornadas o experiencias iniciáticas, tanto en la aventura del amor como en la de la narración. El episodio de la fiesta de las espigas en *LMU* y *O viaxe a Pacios* en *MEF*, son los ejemplos más representativos.

3.- La presentación de pruebas que acrediten el éxito de la aventura o su singularidad. Este motivo aparece notablemente marcado en San Gonzalo y en Paulos. San Gonzalo trae conchas y cangrejos adheridos a sus ropas tras haber cruzado las aguas guiado por un ángel. Paulos presenta ante la audiencia conchas y moluscos para demostrar que las aguas del río habían cambiado su curso. El contraste entre la aventura de Gonzalo y la increíble historia contada por Paulos pone de relieve la versatilidad del autor para utilizar un mismo motivo con significaciones muy diversas: la aventura de Paulos es una parodia de la aventura ideal trazada por San Gonzalo.

4.- La importancia de la fama y el nombre del héroe. En este sentido el autor puede resaltar la figura del héroe, caso de Fanto Fantini, o ridiculizar -aunque con cariño- su vanidad y ambiciones, caso de Sinbad.

5.- La llamada a la aventura y la partida

Sin embargo el mitema que más interesa al mindoniense es el del regreso de la aventura, sobre el que suele abordar tres aspectos: 1.- ¿Cómo regresa el héroe y en qué estado?: momento del día, en soledad o recibido por las gentes, viejo, cansado, pobre, pleno, vacío... 2.- ¿Cómo es recibido por la gente? y 3.- Estado del héroe una vez reconocido por sus paisanos.

Como ya he dicho, todos estos mitemas y motivos le sirven al autor para estructurar las ensoñaciones heroicas de los protagonistas, que utilizan esos motivos y mitemas para sus imaginaciones; es decir, "demuestran" que conocen a los héroes de la mitología y de la novela. Este es el sentido que los "modelos" parecen tener en la obra de Cunqueiro: los protagonistas parten de la referencia de héroes clásicos, de vidas ejemplares o de personajes de ficción, pasajes o situaciones conocidos a través de la literatura o el teatro, y que inspiran sus vidas o las de otros actantes. Éste es un aspecto que la crítica ha pasado por alto: se analiza la intertextualidad y la parodia en la obra del escritor lucense, pero no su valor semántico en referencia al héroe; se alude al juego pero no realmente a su significado. Partiendo de San Gonzalo, cuyo modelo no sólo es Jesucristo, sino otros eremitas e incluso familiares, el resto de los héroes de Cunqueiro suelen tener modelos como ejemplos a imitar consciente o inconscientemente. Ulises juega con la identidad del rey Lear o de Amadís, pero no por el mero hecho de que el autor quiera citarles en la obra para establecer un puente cultural y lúdico con el lector, sino porque el joven de

Ítaca sueña en cierto modo en ser como ellos. Idéntico "padecimiento" creemos registrar en el autor.

También la vida se presenta como una aventura para Ulises, Felipe, Paulos, etc., aparte de las ensoñaciones del yo que hemos señalado. En el enfrentamiento del héroe con la realidad se le presenta a éste la oportunidad o el inconveniente (dependiendo de cada caso) de la aventura, que no reviste el carácter heroico de las imaginadas, y que suele presentarse en tres modalidades:

1.- La aventura derivada de las circunstancias de la vida: por ejemplo las fugas de Fanto Fantini, las visitas que acontecen a Felipe/Merlín -aunque deberíamos tener en cuenta el estatuto realidad/ficción sobre el que se sustentan estas aventuras-, Orestes ante la aceptación/renuncia a su venganza, Paulos y su empleo, matrimonio... y en líneas generales el paradigma del viaje, claramente expuesto en SG y LM. U como viaje concluido y con éxito (la tierra natal como punto de partida, el viaje como experiencia y la nostalgia-regreso) y como experiencia frustrante en los personajes de Sinbad, Paulos y Orestes: "Siempre me ha apetecido construir mis narraciones como viajes, o como una confluencia de viajeros en un lugar dado -un centro, como Merlín en su casa de Miranda- para llegar a la conclusión de la inutilidad de tal viaje: Orestes no llega, Sinbad no vuelve al mar en la nave que le construyeron carpinteros de ribera en Basora, Paulos muere cuando regresa y deja de soñar...".³⁷⁸ Para González Millán el paradigma del viaje se inicia con MEF. En mi tesis definiendo, sin embargo, que es SG el texto en el que se inaugura la idea del viaje como estructuración de la obra, de la vida del héroe y como metáfora de la nostalgia.

2.- La aventura del amor, en la que tiende a contrastarse la dulzura del amor cuando es ensoñado o deseado y la amargura de su padecimiento cuando se trunca o cuando desaparece.

3.- La aventura de la narración y del teatro (analizada detenidamente en los apartados: "El narrador y el héroe" (en el análisis de SG), "Felipe y la literatura. La evolución del narrador" (en el análisis de MEF), "El héroe y la información" (en el análisis de MEF), "El héroe y la aventura de la narración" (en el análisis de LMU), "El héroe narrador" (en el análisis de SVSVI), "Don León: el héroe-narrador" (en el análisis de UHPO) y "Linaje, nacimiento, aprendizaje" (en el análisis de VFFF), ya que la considero la más importante y en la que el héroe manifiesta toda su calidad.

Otro aspecto analizado ha sido la relación existente entre la aventura de cada protagonista cunqueiriano y la del héroe literario o mitológico del que toma su nombre,

tema del que la crítica se ha ocupado tradicionalmente. No cabe duda de que el escritor utiliza los mitos con intenciones bien diversas: se vale de toda la referencia cultural que arrastra cada uno de esos nombres (San Gonzalo, Ulises, Merlín, Orestes, Sinbad) - como se ha señalado-, pero además aporta nuevos aspectos a estos antiguos héroes - como también ha sido estudiado-, y por último los humaniza, como afirma Rexina Rodríguez Vega³⁷⁹. Sin embargo, sólo en UHPO parece haber querido de verdad acercarse al mito que sustenta la historia por él contada, porque en realidad los héroes de Cunqueiro son tan propios como cualquier otro protagonista de cualquier novela moderna. El hecho de haber tomado prestados los nombres míticos y algunos de los aspectos de las aventuras de estos héroes es más bien el pago de una deuda contraída, ya no por Cunqueiro sino por todos los hombres, con esos mitos, con esos héroes. Es también una advertencia de lectura, y la expresión de cariño de un autor por todas las criaturas (en cuya existencia creía) que poblaron su imaginación gracias a numerosas y diversas lecturas. Si tenemos presente que "la cultura popular puede crear y destruir héroes para solaz del consumidor, pero no inventa formas nuevas. Un solo sueño universal ha imaginado, desde el comienzo de la historia, todas las visiones heroicas posibles"³⁸⁰, la actitud de Cunqueiro podría considerarse como la de ahorrar al lector la tarea de desemascarar a un nuevo héroe (es decir, a un protagonista con un nombre inventado, como Fanto Fantini o Paulos) para descubrir a los antiguos a los que de algún modo representan; aunque al tiempo crea la expectativa de comprobar cuáles son las relaciones de parentesco existentes entre ellos. Y generalizando todavía más (aún sabiendo lo erróneo de este propósito), y para finalizar, afirmaremos que ese único sueño universal al que se refiere Luis Alberto de Cuenca, es para Cunqueiro, como lo es para él³⁸¹, el de Ulises. Ulises es el héroe.

Una vez perfilado el héroe en sus rasgos esenciales, así como valorado en qué medida éstos determinan la aventura a la que se enfrenta, he abordado la relación entre el héroe y el sistema de valores propuesto por el autor. El análisis de esta relación, atendiendo a la definición de Juan Villegas de la que he partido, permite constatar la existencia de un único sistema de valores, presente en todas las novelas estudiadas. Sistema de valores que depende estrechamente de una idealización de la sociedad y su representación como marco en el que se ubican sus héroes. Se trata de un contexto configurado de forma un tanto vaga, necesitada por tanto de un esfuerzo de reconstrucción por parte del lector a partir de diálogos, anécdotas, pinceladas descriptivas aisladas, así como mediante la interacción de los personajes, situaciones... Esta parquedad descriptiva, que no implica

desinterés por parte del autor, no se produce sin embargo en LMU, la novela en la que se traza con mayor precisión una pintura social. En este relato, cuyo valor esencial hemos subrayado en diversas ocasiones, es donde mejor se expone el sistema de valores al que me refiero. Cunqueiro reconstruye Ítaca ofreciendo un modelo de sociedad regido, naturalmente, por un código de comportamiento. Supone, además, la recreación de Mondoñedo como espacio de la infancia. El mundo creado, la isla natal del joven Ulises, supone en definitiva un regreso del autor al espacio ideal de su infancia, recuperado a través del recuerdo. Por eso en el prólogo confirma Cunqueiro: "Todo regreso de un hombre a Ítaca es otra creación del mundo".

Pues bien, la Ítaca reinventada organiza su realidad en dos mundos, el femenino y el masculino y, a partir de esta separación, ordena sus oficios y costumbres, sus expectativas y *modus vivendi*, y también, desde un punto de vista narrativo, la aventura del héroe e incluso, aunque de forma latente, la estructuración de la novela en función de esa aventura-viaje. En el análisis de LMU hemos resaltado la identificación del lugar de origen (y punto de partida de la aventura) con el orbe mágico y femenino. La nostalgia del héroe cunqueiriano por regresar y recuperar su espacio original se corresponde con un ansiado reencuentro con la infancia dorada y la seguridad mágica. Ese lugar de origen tiene una fisonomía determinada, y aunque pueda presentar diversas toponimias y características novedosas e incluso exóticas, siempre traduce el recuerdo, eso sí, transformado, de Mondoñedo. Es un ámbito relativamente pequeño, que bien puede ser rural o marino, y en el que los oficios concuerdan con la armónica relación del hombre con su paisaje, con la Naturaleza. En este sentido debemos recordar nuevamente que no hay indicios de nuestra vida moderna en los espacios habitados por los personajes de Cunqueiro, sino más bien un olor a antigüedad y una gran calma. No hay constancia de grandes acontecimientos, de movimientos, luchas o convulsiones sociales, porque las ciudades -que en realidad son pueblos- del héroe parecen haber sido preservadas por el autor del paso del tiempo y de la vorágine del progreso. Los grandes acontecimientos son precisamente los que pueden suscitar la capacidad de soñar o de conocer en sus habitantes; es decir, las historias, la presencia de un forastero o el anuncio de una representación teatral.

El amor y la fidelidad hacia este espacio al que se desea regresar, constituyen un valor primordial en el código cunqueiriano. Su personaje expresa una continua nostalgia por la pérdida del paraíso perdido, que guarda las medidas de la aldea y del tiempo dorado de la infancia y al que está unido para siempre. Si no es prudente afirmar una influencia

directa de Antonio de Guevara en este aspecto ³⁸², sí podemos incluir a Cunqueiro en una larga tradición de escritores que tendieron a idealizar el tiempo pasado y el marco rural como coordenadas espacio/tiempo de una vida mejor. San Gonzalo y Ulises encarnan estos valores.

Sin embargo el héroe necesita un contrapunto a la seguridad que el paraíso, o su recuerdo, le ofrece. Frente al universo femenino y materal del punto de partida, el héroe necesita la aventura y el universo masculino, tanto el paterno, el aprendido, como el de su propia realización personal. Requiere, entonces, un espacio para proyectarse y crear un camino vital, pero no lo hará por las trilladas sendas de la sociedad sino que buscará dejar su huella a través de sus imaginaciones e historias. La capacidad para soñar, para imaginar y narrar, se revela como el más grande valor defendido por el autor. Lejos de denunciar la evasión y el distanciamiento en los que el ejercicio de esa capacidad pudiese derivar, el autor subraya su importancia como única forma de entender la vida. Privar al personaje cunqueiriano de su fecunda imaginación sería desposeerle de su derecho a la aventura, que, en estos términos, entendemos como libertad o, mejor aún, como su propia razón de existir.

La función de la literatura (la narración de historias, los libros y el teatro) es doble en el sistema de valores cunqueiriano. Por un lado supone una manifestación de la grandeza del ser humano, de su aptitud para convertir el tedio y la monotonía en una experiencia placentera. Nestor Luján recuerda del escritor: "El decía a menudo: ¿no tiene pena de la vida quien, en la larga noche, no sepa decirse un cuento?" ³⁸³ Narrar le permite al personaje cunqueiriano ser protagonista de aventuras más altas que las que la vida le plantea, y no es castigado por ello sino tan sólo en la medida en que pueda repercutir en su propia vida o cuando la lucha contra la incredulidad -bien sea la de sus paisanos o la de los estamentos representantes del orden- se torne insostenible. Mucho al contrario, aquel personaje que cuenta una historia obtiene el premio de una distinción por parte de la audiencia, o de una mirada generosa de una dama atenta.

Por otro lado la literatura -y sobretudo el teatro- supone además una forma de conocimiento y una pauta para entender la vida. La información que se obtiene gracias a ella simboliza la novedad y aporta un modelo de comportamiento para una sociedad pequeña en la que apenas sucede nada. Las enseñanzas se extraen del pasado, de las novelas y de las escenas de teatro.

Otro de los valores que resalta Cunqueiro es el de la amistad que, inevitablemente, sugiere en el lector una virtud fundamental: la fidelidad. La amistad es la mayor riqueza

(junto a la imaginación) que el héroe cunqueiriano puede esperar de la vida. Más arriba hemos subrayado la importancia, para nuestro estudio, de la figura del amigo del héroe como motivo de la aventura mítica. Representa el descanso de éste, su entretenimiento, y en ocasiones le sirve de termómetro de la credulidad social, de cobaya de laboratorio para las arriesgadas historias del héroe-narrador. A pesar de las diferencias de status, ya comentadas, el amigo pertenece al mismo plano que el héroe, a su misma realidad. La amistad se revela como una necesidad vital y cotidiana, aún en los más soñadores, pues éstos necesitan a alguien a quien confiar sus sueños.

El amor es, desde luego, otro valor fundamental, y está presente como una formulación de la imaginación y del deseo (frecuentemente no correspondido), y en contadas ocasiones como un disfrute real. Es un derecho de todo hombre, de todo soñador, pero, a menudo, se presenta inalcanzable y esquivo. Por ello su idealización preserva del deterioro la belleza y la perfección ansiadas por el héroe. Es la más sublime, aunque también provoca sufrimiento y soledad. Debemos diferenciar entre dos tipos de idealizaciones amorosas. Por un lado tenemos la del amor total y de la mujer como esposa y madre, como regreso del héroe al espacio materno para completar su aventura; por otro, la mujer también representa el deseo de conquista, de reafirmación masculina. Andrés Pociña distingue dos tipos de mujeres que se corresponderían con los dos tipos de idealizaciones que hemos señalado: primero la mujer prototipo (ideal como esposa y madre), segundo, la mujer estereotipo (ideal para una relación sexual eventual).³⁸⁴

El amor a la tierra natal, la nostalgia de esa tierra, del pasado y de un tiempo mejor y feliz, el derecho al juego de la imaginación, el amor y los principios cristianos que hemos señalado, conforman un mapa de valores fácilmente reconocibles en una lectura atenta.

Ahora bien, este sistema de valores que traza Álvaro Cunqueiro en su narrativa, no sólo lo encarna el héroe sino que, a veces, lo representan y defienden personajes secundarios o incluso aquellos que sólo viven en un párrafo así como aquellos que sólo conoceremos en el reducido espacio de los índices onomásticos. Creemos que el autor propone este sistema no para enseñarnos simplemente un mundo nuevo y ordenado de otra forma, sino porque de verdad cree en esos valores y porque, a pesar del magnífico artificio de su creación, sabe que esos valores son trascendentales y tan necesarios al hombre como su alimento. Una vez más, ratificamos lo ya dicho: Cunqueiro se identifica con sus héroes, que no son muñecos desalmados ni seres deshumanizados, sino tan veraces, cercanos y humanos como él mismo. Así lo confirmaba en la última

entrevista concedida a Moram Fraga, en un a frase que me parece un punto final adecuado para estas conclusiones: "... están o mesmo nivel humano ca min... Entón pido pra eles, pois, o que teño pra min mesmo, certa comprensión, certa xenerosidade, etc., é decir, son homes os que hai que atender, claro."³⁸⁵

NOTAS

- ¹ La última obra aparecida, y que manejamos para este trabajo, ha sido publicada en 1997.
- ² Lo "heroico" como calificación, está sujeto a la subjetividad de la apreciación, así como, lógicamente, a la interpretación del lector, como señala Vázquez de Parga: "... sólo el impacto que esta actuación produzca en los demás, en los lectores, podrá otorgarles su calificación heroica ..." (VAZQUEZ DE PARGA, Salvador; *Héroes de la aventura*, Barcelona, Planeta, 1983., p. 10.)
- ³ VILLEGAS, Juan; *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta, 1978. p. 90.
- ⁴ *Homenaje a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía, 1982., p. 373.
- ⁵ CARVALHO CALERO, Ricardo; *Do galego e da Galiza*, Santiago, Sotelo Blanco, 1990, p. 197.
- ⁶ BAÑOS VALLEJO; *La Hagiografía como género literario en la Edad Media*, Universidad de Oviedo, p. 139.
- ⁷ *Ibid.*, p. 167.
- ⁸ RANK, Otto; *El mito del nacimiento del héroe*, Buenos Aires, Paidós, 1961, pp. 79-80.
- ⁹ RODRIGUEZ DE MONTALVO; *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 137.
- ¹⁰ SAVATER, Fernando; *La tarea del héroe*, Destino, Barcelona, 1992, pág. 175
- ¹¹ Cacho Bleuca en el prólogo a Garcilaso de Montalvo, op. cit. p. 139.
- ¹² SCHELER, Max; *El santo, el genio, el héroe*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1961, págs. 13-35.
- ¹³ *Ibid.*, p.25.
- ¹⁴ RISCO, Vicente; *Manual de Historia de Galicia*, Vigo, Ed. Galaxia, 1978. págs. 100-101
- ¹⁵ Baños Vallejo, op. cit. ,p.168
- ¹⁶ Juan Villegas, op. cit., p. 66.
- ¹⁷ Fernando Savater, op. cit. , p.173.
- ¹⁸ Otto Rank, op. cit, p. 113.
- ¹⁹ Otto Rank,op. cit., p. 91.
- ²⁰ *Ibid.*, pp. 107-8.

- 21 CAMPBELL, Joseph; *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. pág. 291.
- 22 Cacho Blecua en Rodríguez de Montalvo, op. cit. , p. 138.
- 23 Vicente Risco, op. cit., p. 102.
- 24 Íbid., p. 105.
- 25 Rodríguez de Montalvo, op. cit. , p. 160.
- 26 Otto Rank, op. cit., p.101
- 27 Baños Vallejo, op. cit., p. 140
- 28 Joseph Campbell, op. cit., p. 292
- 29 Baños Vallejo, op. cit., p. 175
- 30 Luis Alberto de Cuenca subraya la importancia de los ojos del héroe: "Es en los ojos donde, de manera especialísima, se reconoce al héroe. Brillan con energía y pasión. Su posición, color, forma y tamaño son siempre excepcionales. Muchos héroes poseen ojos brillantes y luminosos como reminiscencias de las divinidades de la luz o del sol, de quienes descienden.", op. cit., p. 19
- 31 BRUYNE, Edgar de ; *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987, p. 93.
- 32 Íbid., p. 34.
- 33 Íbid., p. 80.
- 34 Íbid., p. 80.
- 35 REVILLA, Francisco; *Diccionario de Iconografía*; Madrid, Cátedra, 1990, p. 290
- 36 Joseph Campbell, op. cit. , p. 161
- 37 Joseph Campbell, op. cit. ,p. 21.
- 38 Citado por Joseph Campbell, op. cit., p. 206-207.
- 39 DRAE, Madrid, Espasa Calpe, Tomo I, p. 870
- 40 Francisco Revilla, op. cit., p. 290
- 41 Íbid, op. cit., p. 290.
- 42 Baños Vallejo, op. cit. ,p. 140.
- 43 MONMOUTH, Geoffrey de; *Vida de Merlín*, Madrid, Siruela, 1994, p. 12.
- 44 DE LA VORAGINE, Santiago; *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, tomo II,p. 632
- 45 Joseph Campbell, op. cit., p. 118
- 46 B. E. Perry, *The ancient romances*, citado por GARCIA GUAL, Carlos; *Los orígenes de la novela*; Madrid, Istmo, 1972,pp. 122-3

- 47 FERNANDEZ DEL RÍEGO, Francisco; *Alvaro Cunqueiro e o seu mundo*, Vigo, Ir Indo, 1991, p. 28.
- 48 CARVALHO CALEIRO, Ricardo; *Do galego e da Galiza*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1990, p. 185
- 49 Joseph Campbell, op. cit., p. 307.
- 50 Entrevista con Alvaro Cunqueiro realizada por Cesar-Carlos Moran Fraga, en *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, p. 371
- 51 REIMUNDE NORENHA, Ramon; *O mar de Cunqueiro*, en *Agália*, nº 25, p. 80, Corunha, 1991.
- 52 Joseph Campbell, op. cit., p. 151.
- 53 *Íbid.*, p. 30.
- 54 *Íbid.*, pp. 298-299.
- 55 Fernando Savater, op. cit., p. 184.
- 56 COUCEIRO, Milagros; *Galicia e as súas xentes en "Os outros feirantes" de Álvaro Cunqueiro*, en Congreso Álvaro Cunqueiro, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, p.386.
- 57 Joseph Campbell, op. cit., p. 60-61.
- 58 Joseph Campbell, op. cit., p. 339.
- 59 Cacho Blecua, en Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 125.
- 60 Joseph Campbell, op. cit., p. 73.
- 61 Joseph Campbell, op. cit., p.86.
- 62 Baños Vallejo, op. cit. p. 117.
- 63 *Íbid.*, p. 115.
- 64 Garci Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 1514.
- 65 Joseph Campbell, op. cit., p. 307.
- 66 Carlos García Gual, op. cit. p. 129.
- 67 FRANCO, X. L.; *Vocabulario Galego-Castelán*, Vigo, Galaxia, 1972, p. 225.
- 68 Edgar de Bruyne, op. cit. p. 30.
- 69 Garci de Montalvo, op. cit. p. 1587.
- 70 TRAPER O PARDO, José; *Pintura mural*, en Cuadernos de Arte Gallego, nº 10, Vigo, Ediciones Castrelos, 1965, p. 26.
- 71 *Íbid.*, p 20.
- 72 Garci de Montalvo, op. cit., p. 997.

- 73 Cacho Blecua en Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 110.
- 74 Max Scheler, op. cit., p. 17.
- 75 Íbid., p. 29.
- 76 Baños Vallejo, op. cit. p. 174.
- 77 Garci Rodríguez de Montalvo, op. cit. pp. 1504-5.
- 78 Max Scheler, op. cit. p. 25.
- 79 SANCHEZ AMOR ES, Juliana; *Psicomaquia medieval: El hombre salvaje*, e n FRAGMENTOS, nº 10, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 61.
- 80 Íbid., p. 61.
- 81 Íbid., p. 63.
- 82 Joseph Campbell, op. cit. p. 303.
- 83 KEEN, Maurice; *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 70.
- 84 Keen, op. cit., pp. 69-70.
- 85 CHAO E SPINA, Enrique; *Los normandos en Galicia y otros temas medievales*, La Coruña, Grafinsa, 1977.
- 86 Baños Vallejo, op. cit. p. 67.
- 87 Íbid., p. 169.
- 88 ARTAZA MALVAREZ, Ramón de; *Gelmírez y su época*, Ministerio de Marina, "Biblioteca de camarote", 1946, pp. 18-19.
- 89 Baños Vallejo, op. cit., p. 117.
- 90 Íbid., p. 118.
- 91 Íbid., p. 39.
- 92 Íbid., p. 185.
- 93 Garci Rodríguez de Montalvo, op. cit. p. 1360.
- 94 Fernando Savater, op. cit. p. 168.
- 95 Baños Vallejo, op. cit. p. 176.
- 96 BOURNEUF-OUELLET; *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989., p. 184.
- 97 Joseph Campbell, op. cit., p. 70.
- 98 Íbid., pp. 71-2.
- 99 Íbid., p. 14.
- 100 Íbid., p. 105.
- 101 POCIÑA, Andrés; en *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, p. 239.
- 102 Baños Vallejo, op. cit., p. 98.

- 103 Joseph Campbell, op. cit., p. 210.
- 104 FRYE, Northop; *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 57-8.
- 105 Robert Lidell, citado por SEYMOUR CHATMAN; *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990, p. 153.
- 106 FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco; *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*, Vigo, Ir Indo, 1991, p. 31.
- 107 Joseph Campbell, op. cit., p. 201.
- 108 *Íbid.*, pp. 216-217.
- 109 *Íbid.*, p. 217.
- 110 *Íbid.*, p. 315.
- 111 *Íbid.*, p. 200.
- 112 *Íbid.*, p. 202.
- 113 *Íbid.*, p. 202.
- 114 *Íbid.*, p. 316.
- 115 *Íbid.*, p. 318.
- 116 Seymour Chatman, op. cit., p. 141.
- 117 Fernando Savater, op. cit., pp. 171-2.
- 118 ENCINAR, Ángeles; *Novela española actual : La desaparición del héroe.*, Madrid, Pliegos, 1990, pp. 25-6.
- 119 *Íbid.*, p. 27.
- 120 Francisco Revilla, op. cit., p. 58.
- 121 Fernando Savater, op. cit., p. 178.
- 122 *Íbid.*, p. 191.
- 123 *Íbid.*, p. 192.
- 124 *Íbid.*, p. 189.
- 125 V. Frye, op. cit., p. 56.
- 126 Artaza Malvarez, op. cit., p. 97.
- 127 *Íbid.*, pp. 98-9.
- 128 *Íbid.*, p. 100.
- 129 *Íbid.*, p. 100.
- 130 Juan Villegas, op. cit., p. 66.
- 131 BLANCO AREAN, Ramón; *Galicia: Historia e Imagen*, vol 2, (Lugo), La Coruña, Blanco Arean, 1979, pp. 114-115.
- 132 M. A. Araujo Iglesias; Congreso AGAL, op. cit., p. 11.

- 133 Joseph Campbell, op. cit., p. 317.
- 134 V. GRIAL, nº 72, p. 140.
- 135 Congreso AGAL, p. 22.
- 136 César Moram Fraga, op. cit. p. 57.
- 137 BAL, Mieke; *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 91.
- 138 GARCÍA GUAL, Carlos; Prólogo a GEOFFREY DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, Madrid, Siruela, 1986, p. XLIX.
- 139 V. Marchese-Forradas, op. cit., p. 218.
- 140 MARTÍNEZ TORRÓN, Diego; *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, Sada, Edicións do Castro, 1980, p. 164.
- 141 CASARES, Carlos; *Leria con Álvaro Cunqueiro*, en GRIAL, nº 72, p. 202.
- 142 MILIAN, Maritza Elena; *La actualidad en la obra de Alvaro Cunqueiro*, Tesis Doctoral, Universidad de Virginia, 1981.
- 143 Andrés Pociña, op. cit., pp. 239-240.
- 144 Federico Revilla, op. cit., p. 363.
- 145 Joseph Campbell, op. cit. p. 110.
- 146 VERGARA ALARCON, Sergio; *Álvaro Cunqueiro: a súa obra e crítica*, en GRIAL nº 110, Vigo, Galaxia, 1991, p. 193.
- 147 Xosé Doval Liz analiza la Primera Parte de MEF como la historia de la formación de Felipe como narrador: "A hipótesis que comenzamos a entretejer es que, bajo las historias desta Primeira Parte, hay otra historia que las sustenta, y es la formación de Felipe como narrador." (En GRIAL nº 80, Vigo, Galaxia, 1983, p. 196). En su artículo, Doval Liz se apoya en las obras de Mircea Eliade para describir la aventura de la narración de Felipe como un rito de iniciación, como una resurrección hacia una nueva vida -la de narrador-.
- 148 V. ARMESTO FAGINAS, Xosé F. ; *CUNQUEIRO: Unha biografía*, Vigo, Edicións Xerais, 1987.
- 149 V. Marchese-Forradas, op. cit., p. 218.
- 150 V. Bourneuf-Oullet, op. cit., p. 100.
- 151 Maritza Milian, op. cit., p. 106.
- 152 *Ibid.*, p. 106.
- 153 Rodríguez de Montalvo, op cit, p. 666.
- 154 CUNQUEIRO, César, *Memorias do pai*, en A NOSA TERRA, op. cit. , p. 6.

- 155 Doval Liz interpreta esta apreciación de Merlín como un reconocimiento a los progresos de Felipe (Doval Liz, op. cit., p. 201) . Nosotros creemos que es más bien un guiño irónico, una pequeña burla del maestro al aprendiz, del adulto al adolescente.
- 156 Joseph Campbell, op. cit. p. 70
- 157 en AGALIA, op. cit., pp. 33-4.
- 158 CONGRESO ÁLVARO CUNQUEIRO, op. cit., pp. 429-439.
- 159 SPITZMESSER, Ana María; *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo.*, Sada, O Castro, 1995, p. 85.
- 160 *Ibid.*, p. 85.
- 161 Doval Liz (op. cit., p. 199) subraya la importancia de Marcelina como personaje benefactor y ayudante en la iniciación a la narración.
- 162 GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán; *Alvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo, Galaxia, 1991, p. 32.
- 163 DEL PRADO BIEZMA, F. J. ; *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 180.
- 164 BAL, Mieke; *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 100.
- 165 Northop Frye, op. cit., p. 53.
- 166 Juan Villegas, op. cit. , p. 66.
- 167 Northop Frye, op. cit., pp. 78-9.
- 168 F. J. Del Prado, op. cit. p. 56.
- 169 V. Campbell, op. cit., p. 285.
- 170 Scheler, op. cit., p. 26.
- 171 *Ibid.*, p. 17.
- 172 ENCINAR, Ángeles; *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990, p. 36.
- 173 Terminología de Northop Frye, op. cit., pp. 78-9.
- 174 Joseph Campbell, op. cit. , p. 128.
- 175 Fernando Savater, op. cit., p. 179.
- 176 KEEN, Maurice; *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1991, p. 95.
- 177 Joseph Campbell, op. cit. , p. 218.
- 178 Joseph Campbell, op. cit., p. 54.
- 179 *Ibid.*, p. 21.
- 180 *Ibid.*, p. 210.
- 181 Fernando Savater, op. cit., p. 184.

- 182 Íbid., p. 313.
- 183 Maritza E. Milian, op. cit., p. 165.
- 184 A. M. Spitzmesser., op. cit., pp. 114-5.
- 185 Maritza Milian, op. cit., p. 166.
- 186 González Millán., op. cit., p. 137.
- 187 Garci Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 145.
- 188 Campbell, op. cit., p. 282.
- 189 Joseph Campbell, op. cit., p. 60.
- 190 Joseph Campbell, op. cit., p.p. 60-1.
- 191 Cacho Blecua en Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 162.
- 192 Joseph Campbell, op. cit., p. 70.
- 193 Milian, op. cit., p. 177.
- 194 Millán, op. cit., pp. 86-89.
- 195 Entrevista con Álvaro Cunqueiro, por Carlos Casares, en GRIAL, nº 72, p. 209.
- 196 "El trigo es símbolo de la naturaleza que muere para renacer y por ello, de los dioses -como Osiris- que mueren y resucitan. Este mismo sentido se recoge en la enseñanza cristiana, poniendo el trigo como ejemplo: ... *si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, quedará sólo; pero si muere, dará mucho fruto* (Jn. 12, 24)" Federico Revilla, op. cit., p. 367. Simbólicamente, el desengaño sufrido por el laértida supone la muerte de la inocencia en el amor, una amarga jornada iniciática necesaria para que finalmente el amor se consolide, encarnado en Penélope.
- 197 Garci Rodríguez de Montalvo, op. cit., pp. 163-164.
- 198 González Millán, op. cit., p. 112.
- 199 G. Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 148.
- 200 Otto Rank, op. cit., p. 79.
- 201 Cacho Blecua, op. cit., p. 140.
- 202 Garci Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 1106.
- 203 Maurice Keen, op. cit., p. 97.
- 204 Cacho Blecua, op. cit., p.142.
- 205 Cacho Blecua, op. cit., p. 145.
- 206 Martínez Torrón, op. cit, pp. 130-1.
- 207 Íbid., p. 133.
- 208 BLANCO, Luisa; *El léxico de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 97.

- 209 Íbid., p. 97
- 210 Íbid., p. 94.
- 211 Íbid., pp. 94-5.
- 212 Íbid., p. 95.
- 213 FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco; *A vida e a obra dun gran fabulador*, en GRIAL nº 72, Vigo, 1981, p. 140.
- 214 En GRIAL nº 72, op. cit., p. 138.
- 215 V. CALVESI, Maurizio; *La metafísica esclarecida*, Madrid, Visor, 1990, pp. 40-58.
- 216 Asunción Rallo, ed de Antonio de Guevara, op. cit., p. 208.
- 217 R. J. Jones, citado por Asunción Rallo en la nota 18 de la ed. de Antonio de Guevara, op. cit, p. 208.
- 218 Antonio de Guevara, op. cit., p. 208.
- 219 V. Joseph Campbell, op. cit., p. 73.
- 220 Martínez Torrón, op. cit., p. 109.
- 221 Íbid., pp. 110-1.
- 222 SANFIZ FERNÁNDEZ, Concepción; *Representación de la realidad y la fantasía en la narrativa castellana de Cunqueiro*, Congreso Álvaro Cunqueiro, op. cit., p. 423.
- 223 LÓPEZ LÓPEZ, Mariano; *El mito en cinco escritores de posguerra*, Madrid, Verbum, 1992, p. 318.
- 224 CUNQUEIRO, César; *Memorias do pai*, en A NOSA TERRA nº 2, 1991, pp. 7-8.
- 225 Citado por Fernández del Riego en GRIAL nº 72, op. cit., p. 139.
- 226 VIÑA LISTE, en *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Universidad de Santiago de Compostela, 1982, p. 10.
- 227 Maritza Milian, op. cit., p. 181.
- 228 Joseph Campbell, op. cit, p. 217.
- 229 Íbid., p. 210.
- 230 Antonio de Guevara, op. cit., p. 272.
- 231 Maritza Milian, op. cit., p. 185.
- 232 RODRÍGUEZ VEGA, Rexina; *Álvaro Cunqueiro: Unha poética da recreación*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1997, p. 74.
- 233 González Millán, op. cit., p. 40.
- 234 González Millán, op. cit., p. 41.
- 235 Íbid., p. 43.
- 236 *Leria con Álvaro Cunqueiro*, en GRIAL nº 72, p. 203.

- 237 González Millán, op. cit., p. 108.
- 238 V. Frye, op. cit., pp. 54-5.
- 239 González Millán, op. cit., p. 53.
- 240 Antonio de Guevara, op. cit., p. 226.
- 241 Garci Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 480.
- 242 V. Northrop Frye op. cit.
- 243 V. Fernando Savater, op. cit.
- 244 G. Millán, op. cit., p. 46.
- 245 Fernando Savater, op. cit., p. 177.
- 246 Íbid., p. 178.
- 247 Fernando Savater, op. cit., p. 178
- 248 Anxo Tarrío, op. cit., p. 80.
- 249 González Millán, op. cit. , p. 45.
- 250 CHATMAN, Seymour; *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990, p. 111.
- 251 Citado por Cacho Blecua en su edición del Amadís de Gaula, op. cit., pp. 160-1.
- 252 Garci Rodríguez de Montalvo, op. cit., pp. 1739-1740.
- 253 Op. cit., p. 1740. nota 4.
- 254 Martínez Torrón, op. cit., p. 97.
- 255 M. López López., op. cit., p 321.
- 256 Actas del Congreso Álvaro Cunqueiro, p. 169.
- 257 MUNÁRRIZ, Je sús; Prólogo a *Hiperión* de Friedrich Hölder lin, Madrid, Hiperión, 1988, p. 12.
- 258 Joseph Campbell, op. cit., p. 202.
- 259 ARGULLOL, Rafael; *El héroe y el Único*, Madrid, Taurus, 1990, p. 61.
- 260 Íbid., p. 182.
- 261 Íbid., p. 178
- 262 Íbid., p. 177.
- 263 Íbid., p. 179.
- 264 ARISTÓTELES; *Poética*, Barcelona, Icaria, 1987, pp. 37-8-9.
- 265 Martínez Torrón, op. cit., p. 128.
- 266 Mieke Bal, op. cit., p. 100.
- 267 FAGINAS, Xosé F. Ar mesto; *CUNQUEIRO: Unha biografía*, Vigo, Edicións Xerais, 1987, pp. 49-52.
- 268 V. *Las Coéforas*, pp. 321-326.

- 269 González Millán, op. cit., p. 56.
- 270 Esquilo, op. cit., p. 288.
- 271 EURÍPIDES; *Tragedias troyanas*, Barcelona, Planeta, 1986, p. 416.
- 272 Íbid., p. 505.
- 273 Esquilo, op. cit., p. 340.
- 274 Íbid., p. 378.
- 275 Íbid., p. 379.
- 276 Esquilo, op. cit., p. 295.
- 277 Homero, op. cit., p. 121.
- 278 GARCÍA GUAL, Carlos; *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1988, p. 222.
- 279 Eurípides, op. cit., p. 66.
- 280 Spitzmesser, op. cit., p. 166.
- 281 Eurípides, op. cit., p. 374.
- 282 Eurípides, op. cit., p. 418
- 283 Spitzmesser, op. cit., p 52.
- 284 Citado por A. M. Spitzmesser, op. cit., p. 110.
- 285 Eurípides, op. cit., p. 380.
- 286 Íbid., p. 396.
- 287 Esquilo, op. cit., p. 320.
- 288 Íbid., p. 320.
- 289 Íbid., p. 326.
- 290 Joseph Campbell, op. cit., p. 56.
- 291 Íbid., p. 61.
- 292 Esquilo, op. cit., p. 331.
- 293 Íbid., p. 359.
- 294 Eurípides, op. cit., p. 409.
- 295 Íbid., p. 410.
- 296 G. Millán, op. cit., pp. 92-3.
- 297 "Y cuando el caballo está herido o enfermo, o cae muerto, ¡cuánta ternura y cuánto dolor pone el héroe en sus lamentaciones!" (Luis Alberto de Cuenca, op. cit., p. 21).
- 298 Spitzmesser, op. cit., p. 115
- 299 Ana María Spitzmesser, op. cit., p. 117.
- 300 Mariano López López, op. cit., p. 339.
- 301 En Grial nº 110, op. cit., p. 186.

- 302 Op. cit., p. 71.
- 303 HIBBERT, Christopher; *VENECIA. Biografía de una ciudad*, Barcelona, Ariel, 1989.
- 304 Hibbert, op. cit., p. 75.
- 305 Op. cit., p. 140.
- 306 Íbid., p. 138.
- 307 Garci Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 1106.
- 308 Maurice Keen, op. cit., pp. 14-5.
- 309 Cacho Blecua, prólogo al Amadís de Gaula, op. cit., p. 965.
- 310 Maurice Keen, op. cit., p. 296.
- 311 Íbid., p. 296.
- 312 Christopher Hibbert, op. cit., pp. 82-3.
- 313 Maurice Keen, op. cit., p. 293.
- 314 Christopher Hibbert, op. cit., p. 74.
- 315 "De la caballería se ve en las cortes la imagen brillante y pomposa, y alguna lejana reminiscencia dan de ella las banderas de mercenarios regidas por los *condottieri*. Caballero y caballo son todavía la cifra y símbolo de lo que debe protagonizar una historia, el ideal heroico celebrado en las justas y torneos." (Luis Alberto de Cuenca, op. cit., p. 193)
- 316 M. Torrón, op. cit., p. 92.
- 317 G. Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 997.
- 318 Cacho Blecua, NOTA 19, prólogo al Amadís, op. cit., p. 997.
- 319 Íbid., p. 997.
- 320 "Una vez montado, se diría que el caballero se confunde con el caballo hasta formar una misma cosa. El héroe ha de tratar con arte a su altivo corcel, y cultivar ese arte hasta el extremo de que se establezca entre ambos una refinada inteligencia, una perfecta conexión." (Luis Alberto de Cuenca, op. cit., p. 21.)
- 321 Joseph Campbell, op. cit., p. 90
- 322 Juan Villegas, op. cit., p. 75.
- 323 Íbid., p. 90.
- 324 Cacho Blecua, op. cit., p. 181.
- 325 Pilar Palomo analiza la resonancia cultural que el nombre de la antigua poetisa puede evocar para el lector: "No hay, por el contrario, nada en común entre la niña coja de Tamnos y la poetisa de Lesbos. Tal vez, tan solo, su amor sin esperanza a Fanto y a Faón, respectivamente; la radiante hermosura de sus amados (frente a su propia

imperfección física) y una lejanía respecto a ellos, marcada por el mar." PALOMO, Pilar; *Álvaro Cunqueiro: Vida y fugas de Fanto Fantini della Guerardesca*, en AA. VV., *El comentario de textos 2*, Castalia, Madrid, 1974, p. 243, nota 8.

326 Cacho Blecua, op. cit., pp. 123-4.

327 Citado por Cacho Blecua, op. cit., p. 124.

328 Antonio de Guevara, op. cit., p. 209.

329 Joseph Campbell, op. cit., pp. 88-89-90.

330 Citado por García Gual en *Primeras novelas europeas*, op. cit., p. 224.

331 Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 625.

332 Cacho Blecua, op. cit., p. 149.

333

334 Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 449.

335 Joseph Campbell, op. cit., p. 340.

336 Rodríguez de Montalvo, op. cit., p. 674.

337 "Si el caballo sobrevive a su dueño, su duelo y su tristeza son tan grandes como los de los parientes más próximos del muerto." (Luis Alberto de Cuenca, op. cit., p. 22)

338 Rodríguez de Montalvo, op. cit., pp. 547-8

339 Fernando Savater, op. cit., p. 178.

340 González Millán, op. cit., p. 145.

341 Marchese-Forradellas, op. cit., p. 218.

342 Mariano López López, op. cit., p. 333.

343 Federico Revilla, op. cit., p. 373.

344 *Íbid.*, p. 373.

345 *Cunqueiro en la radio*; La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1991., p. 424.

346 *Íbid.*, p. 423.

347 *Íbid.*, p. 423.

348 *Íbid.*, p. 423.

349 *Íbid.*, p. 423.

350 V. Joseph Campbell, op. cit., p. 210.

351 En cierto modo, la llamada de Paulos es la de cualquier héroe de novela de aventuras, en su ansia de libertad y de materialización - aunque en su caso es imposible- de los deseos y ensoñaciones de su personalidad: "El héroe, pues, busca salir de la rutina

diaria, ejercitar su libertad y pasar de lo que es a lo que desea ser." (Vazquez de Parga, op. cit., p. 13)

352 Joseph Campbell, op. cit., p. 54.

353 Ana María Spitzmesser, op. cit., p. 138.

354 Ana María Spitzmesser, op. cit., p. 139.

355 Martínez Torrón, op. cit., p. 99.

356 Martínez Torrón, op. cit., p. 86.

357 Ana María Spitzmesser, op. cit., p. 68.

358 V. *A maxia da palabra: Cunqueiro en la radio*, Santiago, Sotelo Blanco, 1991, p. 43; y *Leria con Álvaro Cunqueiro*, en GRIAL nº 72, op. cit., p. 202-3).

359 GRIAL nº 72, op. cit., p. 204.

360 González Millán, op. cit., p. 94.

361 Ana María Spitzmesser, op. cit., p. 141.

362 MORAM FRAGA, Carlos, *Entrevista con Álvaro Cunqueiro*, op. cit., p. 382.

363 Martínez Torrón, op. cit., p. 99 y p. 165.

364 *Ibid.*, pp. 85-6.

365 GONZALEZ MILLÁN; *Álvaro Cunqueiro e Cervantes: xogos de erudición*. En GRIAL nº 110, pp. 173- 188.

366 González Millán, op. cit. p. 74.

367 Spitzmesser, op. cit., p. 54.

368 Rodríguez Vega, op. cit., p. 52.

369 Hemos analizado esta pequeña obra, una especie de tríptico narrativo, tanto por la presencia del subtipo héroe-narrador, como porque en ella Cunqueiro desarrolla al personaje Felipe de Amancia, coprotagonista de MEF.

370 A. M. Spitzmesser, op. cit., p. 56.

371 *Ibid.*, p. 106.

372 Martínez Torrón, op. cit., p. 148.

373 Citado por Reimundo Noreña, en AGALIA nº 25, op. cit., p. 76.

374 *Ibid.*, p. 76.

375 M. Torrón, op. cit., p. 147.

376 Spitzmesser, op. cit. p. 55.

377 Joseph Campbell, op. cit., p. 313.

378 Álvaro Cunqueiro, Prólogo a Martínez Torrón, op. cit., pp. 5-6.

379 "... substitúe as motivacións de orixe dos personaxes por outras de signo máis humilde (...) As zonas de sombra do heroe, a súa fragilidade ou as súas dúbidas pasan a primeiro plano, en contraste coas liñas definidas dos textos clásicos." Op. cit., p. 87.

380 Luis Alberto de Cuenca, op. cit., p. 19.

381 "Ulises u Odiseo, su protagonista, se hizo llamar Nadie para escapar de Polifemo, y no hay que ser un lince para darse cuenta de que ese Nadie es Todos, de que en su historia se refleja la historia del héroe de entonces, de ahora y de mañana, de que su relato es todos los relatos y su sueño todos los sueños." op. cit., p. 73.

382 En otros aspectos nos parece evidente, como señala José Ignacio Díez Fernández, op. cit., p. 334.

383 En el prólogo a FLM, op. cit., p. 13.

384 Andrés Pociña, op. cit., pp.238-242.

385 Moram Fraga, *Entrevista con Alvaro Cunqueiro*, op. cit., p. 386.

386 Max Scheler, op. cit.

387 Otto Rank, op. cit, p. 80.

388 V. González Millán, op. cit. Cap. III.

389 V. Chatman, op. cit., pp. 133-136 para todo este apartado.

390 Moram Fraga, *Entrevista con A.C.*, op. cit., p. 383.

391 Mircea Eliade, citado por Villegas, op. cit., p. 77.

392 Op. Cit., pp. 17-18.

393 Maritza Milian (op. cit., pp. 36-7) nos habla de la clasificación de Marinero sobre las obras de Cunqueiro, en la que LMU pertenecería a aquellas de ámbito "mediterráneo".

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía general

- ACOSTA GÓMEZ, Luis.A.; *El lector y la obra*, Madrid, Gredos, 1989.
- ALAS, Leopoldo; *Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972.
- AMORÓS, Andrés; *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Anaya, 1971.
- ARGULLOL, Rafael; *El héroe y el único*, Madrid, Taurus, 1991.
- ARISTOTELES; *Poética*, Barcelona, Icaria 1987.
- ARTAZA MALVAREZ, Ramón de; *Gelmírez y su época*, Ministerio de Marina, "Biblioteca de camarote", 1946.
- AYALA, F., *La estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.
- BAL, Mieke ; *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BAÑOS VALLEJO; *La hagiografía como género literario en la Edad Media*, Universidad de Oviedo.
- BAQUERO GOYANES, Mariano; - *Qué es la novela*, Buenos Aires, Columba, 1961.
- *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp, 1963.
- *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba, 1967.
- *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.
- BARREIRO PÉREZ, Oscar; *"Tema del traidor y del héroe", de Borges: mito, hiato narrativo y dualidad paralelística*, Lucanor, nº 5, pp. 81-94.
- BLANCO AREÁN, Ramón; *Galicia: Historia e imagen 2 (Lugo)*, La Coruña, Blanco Areal, 1979.
- BOURNEUF-OULLET; *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989.
- BRUYNE, Edgar de; *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987.
- BUCKLEY, Ramón; *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973.
- CALVESI, Maurizio; *La metafísica esclarecida*, Madrid, Visor, 1990.
- CAMPBELL, Joseph; *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de cultura económica, 1993.
- CIRLOT, Juan Eduardo; *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1979.
- CHAO ESPINA, Enrique; *Los normandos en Galicia y otros temas medievales*, La Coruña, Grafinsa, 1977.
- CHATMAN, Seymour; *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990.
- CRISTOBAL, Vicente; *Virgilio, Troya, Roma y Eneas*, Polis, nº 5, Universidad de

Alcalá, 1993, pp. 59-72.

DE CUENCA, Luis Alberto; *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori, 1991.

DE LA VORÁGINE, Santiago; *La leyenda dorada*, 2, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

DEL PRADO, F. J.; *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Editorial Alhambra, 1984.

DESPRES CAUBRIERE, Catherine; *La ville imaginaire dans le roman antique (Thébes, Enéas, Troie, Alexandre)*, Estudios de lengua y literatura francesas, nº 8-9, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994-1995, pp. 33-42.

DIEZ DEL CORRAL, Luis; *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1957.

ENCINAR, Ángeles; *La desaparición del héroe en la novela actual*, Madrid, Pliegos, 1990.

ESQUILO; *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 1990.

EURÍPIDES; *Tragedias troyanas*, Barcelona, Planeta, 1986.

FORSTER, E.M.; *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.

FRANCO, X. L.; *Vocabulario Galego Castelán*, Vigo, Galaxia, 1972.

FRYE, Northrop; *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

GARCÍA GUAL, Carlos; - *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1988.

- *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.
- *El héroe de la búsqueda del grial como anticipo del protagonista novelesco*, Epos, vol 2, Madrid, Uned, 1986, pp. 103-113.

GEOFFREY DE MONMOUTH; *Vida de Merlín*, Madrid, Siruela, 1994.

GIL-ALBARELLOS, Susana; *Revisión del mito del nacimiento del héroe: Amadís de Gaula*, Castilla, nº 20, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 139-146.

GONZALEZ ESCRIBANO, José Luis; *Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura*, Archivum, nº 31-32, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1981-2, pp. 362-408.

GONZALEZ GARCIA, Francisco Javier; *Hazañas de héroes, ¿historia de hombres?: el héroe griego, mitología y ritual, entre la épica, la historia y el surgimiento de las polis*, Gallaecia, nº 13, Santiago de Compostela, Universidad de Geografía e Historia, Edicións do Castro, 1992, pp. 215-259.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio; *Historia de Galicia*, Biblioteca Gallega (Serie Nova), 1980.

GUEVARA, Antonio de; *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Madrid, Cátedra,

1984.

GULLÓN, Germán y Agnés; *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974.

HIBBERT, Christopher; *Venecia: Biografía de una ciudad*, Barcelona, Destino, 1990.

HÖLDERLIN, Friedrich; *Hiperión*, Madrid, Hiperión, 1988.

HOMERO; *La Odisea*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

KEEN, Maurice; *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986.

LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, *La sede compostelana y la catedral de Santiago en la Edad Media* (Fernando López Alsina), La Coruña, Xuntanza Editorial, 1993.

LLOP, Jose Carlos; *Héroes, mitos y victorias. Sobre Luis Alberto de Cuenca.*, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 508, Madrid, 1992, pp. 141-142.

LUKÁCS, Georg; *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971.

MARCHESE, Angelo - FORRADELLAS, Joaquín; *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M.; *La novela española entre 1939 y 1969*, Madrid-Valencia, Castalia, 1973.

MARTÍNEZ MENCHEN, Antonio; *La estrella, la virgen y la cestita en el río (Nacimiento e infancia del héroe)*, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 516, Madrid, 1993, pp. 99-113.

MAYÁN FERNÁNDEZ, Francisco; *Gonzalo el obispo santo*, Mondoñedo, Suc. de Mancebo, 1955.

NORA, Eugenio G.; *La novela española contemporánea*, 3 vols., Madrid, Gredos, I (1958), II (1962), y III (1970).

ORTIZ OSES, Andrés; *Mitología del héroe moderno*, Riev, nº 43, Tomo XL, nº 2, Donostia, 1995, pp. 381-393.

OTERO PEDRAYO, Ramón; *A romeiría de Xelmírez*, Compostela, Nós, 1934
- *A romaría de Xelmírez*, Vigo, Galaxia, 1991.

P. COMMELIN; *Nueva Mitología Griega y Romana*, Paris, Hermanos Garnier.

PEREZ GALLEGO, Cándido; *Héroe y estilo en la novela norteamericana actual*, Insula, 1984, pp. 1 y 12.

- *El héroe del teatro norteamericano actual*, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 439, Madrid, 1987, pp. 132-137.

PLO ALUSTRE, Ramón; *Sons and Lovers: la aventura del héroe*, Miscelanea. A journal of english and american studies, nº 6, 1986, pp. 119-133.

PROPP, Vladimir; *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1987 (7ª Edición)

RANK, Otto; *El mito del nacimiento del héroe*, Buenos Aires, Paidós, 1961.

REIS, Carlos; *Técnicas de análisis textual*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981.

RESINA, Juan Ramón; *La hermenéutica en La Queste del Saint Graal*, Anthropos, Suplemento 1, Barcelona, 1987, pp. 11-23.

REVILLA, Francisco; *Diccionario de iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990.

RISCO, Vicente; *Manual de Historia de Galicia*, Vigo, Galaxia, 1978.

RODRIGUEZ DE MONTALVO, Garci; *Amadís de Gaula*, edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991.

RODRIGUEZ HERRERA, Gregorio; *Eneas: la evolución de un héroe*, Boletín Millares Carlo, nº 11, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, pp. 145-151.

RODRIGUEZ PEQUEÑO, Javier; *Referencia fantástica y literatura de transgresión*, en Tropelías, nº 2, 1991.

SADOWSKI, Piotr; *Hamlet as a mythical hero. A multivariate analysis of the associations between "hamletic" figures and their attributes*, Revista Canaria de Estudios Ingleses, nº 9, Tenerife, Universidad de la Laguna, 1984, pp. 41-54.

SANCHEZ AMORES, Juliana; *Psicomaquia medieval: El hombre salvaje*, en FRAGMENTOS, revista de arte, nº 10, pp. 60-71, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

SANTIAÑEZ-TIO, Nil; *El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)*, Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, nº 71, Santander, 1995, pp. 179-216.

SAVATER, Fernando; *La tarea del héroe*, Destino, 1992.

SCHELER, Max; *El santo, el genio, el héroe*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1961.

TRAPERO PARDO, José; *Pintura mural*, en Cuadernos de Arte Gallego, nº 10, Vigo, Ediciones Castrelos, 1965.

VARELA, Javier; *La muerte del héroe*, Historia Social, nº 1, 1988, pp. 19-28.

VAZQUEZ CAGIAO, Pablo; *Interpretación para una nueva lectura del Curial e Güelfa*, Revista de Filología Románica, nº 8, Madrid, Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1991, pp. 243-249.

VAZQUEZ DE PARGA, Salvador; *Héroes de la aventura*, Barcelona, Planeta, 1983.

VEDDA, Miguel; *Vivencia trágica o plenitud épica: un capítulo del debate Lukács-Adorno*, Analecta Malacitana, nº 2, Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, pp. 611-623.

VILLANUEVA, Darío; *El comentario de textos narrativos: la novela*, Barcelona, Júcar, 1995.

VILLEGAS, Juan; *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta, 1978.

YLLERA, Alicia; *Gauvain o la degradación del héroe*, Epos, Revista de Filología, nº 9, Madrid, Uned, 1993, pp. 349-370.

Bibliografía específica del autor

OBRAS Y ARTÍCULOS:

CUNQUEIRO, Álvaro; *San Gonzalo*, en *Flores del año mil y pico de ave*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

CUNQUEIRO, Álvaro; *Merlín e familia*, Vigo, Galaxia, 1992.

CUNQUEIRO, Álvaro; *Las mocedades de Ulises*, Barcelona, Destino, 1989.

CUNQUEIRO, Álvaro; *Si o vello Sinbad volvese as illas*, Vigo, Galaxia, 1985.

CUNQUEIRO, Álvaro; *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas*, Barcelona, Destino 1991.

CUNQUEIRO, Álvaro; *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona, Destino, 1969.

CUNQUEIRO, Álvaro; *Vida y fugas de Fanto Fantini della Guerardesca*, Barcelona, Destino, 1972.

CUNQUEIRO, Álvaro; *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes*, Barcelona, Destino, 1974.

CUNQUEIRO, Álvaro; *Flores del año mil y pico de ave*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

CUNQUEIRO, Álvaro; *Viajes imaginarios y reales*, Barcelona, Tusquets, 1991.

CUNQUEIRO, Álvaro; *Fábulas y leyendas de la mar*, Barcelona, Tusquets, 1986.

CUNQUEIRO, Álvaro; *Os outros feirantes*, Vigo, Galaxia, 1983.

CRÍTICA:

ARMESTO FAGINAS, Xosé F.; *Cunqueiro: unha biografía*, Vigo, Xerais, 1987.

BIXLER, Jacqueline E.; *Self-Conscious Narrative and Metatheater in "Un hombre que se parecía a Orestes"*, Hispania, nº 67, 1984, pp- 214-220.

BLANCO, Luisa; *El léxico de Álvaro Cunqueiro*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

CARVALHO CALERO, Ricardo; *Do galego e da Galiza*, Santiago, Sotelo Blanco, 1990.

CONGRESO ÁLVARO CUNQUEIRO; Santiago, Xunta de Galicia, 1993.

CONGRESSO ÁLVARO CUNQUEIRO; Lugo, Agal, 1993.

CUNQUEIRO EN LA RADIO; La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa, 1991.

DIEZ FERNANDEZ, José Ignacio; "*Fábulas y leyendas de la mar*" de Álvaro Cunqueiro (en su tercera edición). Filología Románica nº 8, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1991, pp. 333-340.

FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco; *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*, Vigo, Ir Indo, 1991.

GONZÁLEZ MILLÁN, Xoan; - *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo, Galaxia, 1991.

- *Álvaro Cunqueiro e Merlín e Familia*, Vigo, Galaxia, 1991.

HOMENAXE A ÁLVARO CUNQUEIRO; Santiago, Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, 1982.

LÓPEZ LÓPEZ, Mariano; *El mito en cinco escritores de posguerra*, Madrid, Verbum, 1992.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego; *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, Sada, Edicións do Castro, 1980.

MILIAN, Maritza Elena; *La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro*, Virginia, Universidad de Virginia, Agosto 1981.

MILLÁN GONZÁLEZ-PARDO, Isidoro; *Lembranza e comento de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, Colección Autoidentificación, nº 7, 1994.

MORAM FRAGA, César Carlos; *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña, Agal, 1990.

PALOMO, Mª del Pilar; *Álvaro Cunqueiro. Vida y fugas de Fanto Fantini*, en *El comentario de textos*, II, Madrid, Castalia, 1974, pp. 227-245.

REVISTAS: - A NOSA TERRA; *O mundo de Cunqueiro*, Vigo, Promocións culturais galegas, 1991.

- GRIAL; - nº 72, *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Vigo, Galaxia, 1981.

- nº 80, Vigo, 1983.

- nº 110; *Lembranza de Álvaro Cunqueiro*, Vigo, Galaxia, 1991.

-NORDÉS, *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Vigo, Edicións do Castro, 1981.

RODRÍGUEZ VEGA, Rexina; *Álvaro Cunqueiro: unha poética da recreación*, Santiago, Laiovento, 1997.

- SALVADOR MIGUEL, Nicasio; *A tradición medieval na novelística de Alvaro Cunqueiro*, Santiago, Fundación Alfredo Brañas, Colección Autoidentificación nº 10, 1996.
- SPITZMESSER, Ana María; *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*, Sada, Ediciós do Castro, 1990.
- TARRÍO, Anxo; *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo, Galaxia, 1991.
- THOMAS, Michael D.; *Cunqueiro's "Un hombre que se parecía a Orestes"*, A *Humorous Revitalization of an Ancient Myth.*, Hispania, nº 61, 1978, pp. 35-45.
- VARELA IGLESIAS; *Tradición e innovación en Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, Colección Autoidentificación, nº 15, 1996.
- VARELA JACOME, Benito; *Estratexias narrativas de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, Colección Autoidentificación, nº 8, 1994.
- VILLANUEVA, Darío; *O realismo marabilloso de Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, Colección Autoidentificación nº 11, 1996.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
SAN GONZALO: HAGIOGRAFIA E INVENCION	6
Nacimiento, linaje e infancia del héroe	10
Los ojos del héroe: la estética de la luz	20
El pastor y el peregrino	23
La soledad y el temor	34
El santo y el guerrero	38
Aspecto físico y transformaciones	40
Psicomaquia medieval. Los normandos. El obispo Peláez.	45
El héroe y la Naturaleza, el regreso y la muerte	57
¿Personaje plano o redondo? Tipo de héroe	62
El narrador y el héroe	67
Algunas conclusiones	79
Notas	81
MERLÍN E FAMILIA: EL HÉROE BICÉFALO	83
El héroe Merlín. El tiempo y el espacio.	84
Felipe: narrador y héroe	88
Merlín: El héroe inventado-recordado por el paje	108
El héroe y la información	117
El héroe bicéfalo: Felipe y Merlín	122
Merlín e Familia: la nostalgia del Paraíso Perdido	129
La figura de Merlín en otros textos del autor.	131
Notas	133
LAS MOCEDADES DE ULISES: EL APRENDIZAJE Y EL REGRESO	135
El héroe en el tiempo y en el espacio	136
Los progenitores	137
Nacimiento del héroe. El nombre	144
La sociedad del héroe: Ítaca. La educación	149
La vocación de Ulises: la llamada a la aventura y la partida	156
La aventura del mar	160
El héroe y la aventura del amor	165
El héroe y la aventura de la narración	176

Virtudes, cualidades y costumbres del héroe	195
El héroe y la Naturaleza	200
Zenón, un personaje de la picaresca con una funcionalidad en la aventura mítica del héroe	202
El mitema del regreso	209
Ulises y <i>La Odisea</i>	220
El narrador, el autor y el héroe	222
Ulises en otros textos del autor	229
Notas	230
SI O VELLO SINBAD VOLVESE AS ILLAS: SUEÑOS Y TRAGEDIA	232
El héroe en el tiempo y el espacio	233
Aspecto físico. Costumbres	234
Virtudes del héroe	237
El héroe y el amor	245
El héroe-narrador	253
El héroe y la sociedad: la adquisición de un status	266
Omar Pequeño: el héroe inventa a un héroe	273
El héroe y el tiempo	274
El narrador y el héroe	276
El héroe y la muerte	284
El héroe y la aventura	285
Notas	294
UN HOMBRE QUE SE PARECIA A ORESTES: LA IDENTIDAD Y LA VENGANZA	296
El asunto Orestes	299
Don León: un hombre que se parecía al héroe	306
El asunto Orestes: un problema de perspectiva	311
Egisto. El “antihéroe”	313
El héroe Orestes y su aventura	323
El autor y el héroe. Filón el Mozo	343
Notas	345
FANTO FANTINI: CARICATURA DE UN HÉROE	348
Localización del héroe. El tiempo y el espacio	349
Linaje, nacimiento, aprendizaje	350

La aventura del amor	364	
La aventura militar. Las fugas	377	
Los compañeros	388	
El final de Fanto	392	
Notas	397	
EL AÑO DEL COMETA: LA INVIABILIDAD DEL SUEÑO		398
El tiempo y el espacio	399	
Origen, infancia, educación	400	
El héroe y el amor	402	
La vocación del soñador	411	
La llamada a la aventura, la partida y el final del héroe		423
Notas	429	
CONCLUSIONES	432	
NOTAS	459	
BIBLIOGRAFÍA	474	
ÍNDICE	481	